„Teatrul în care ştiinţa se îmbină cu fantezia, în care spiritul înnobilează materia, iar întregul spectru al mijloacelor tehnice se desfăşoară într-un uriaş elan creator, este teatrul viitorului".

Lei 15,50

Lumină și culoare în spectacol

VIRGIL PETROVICI

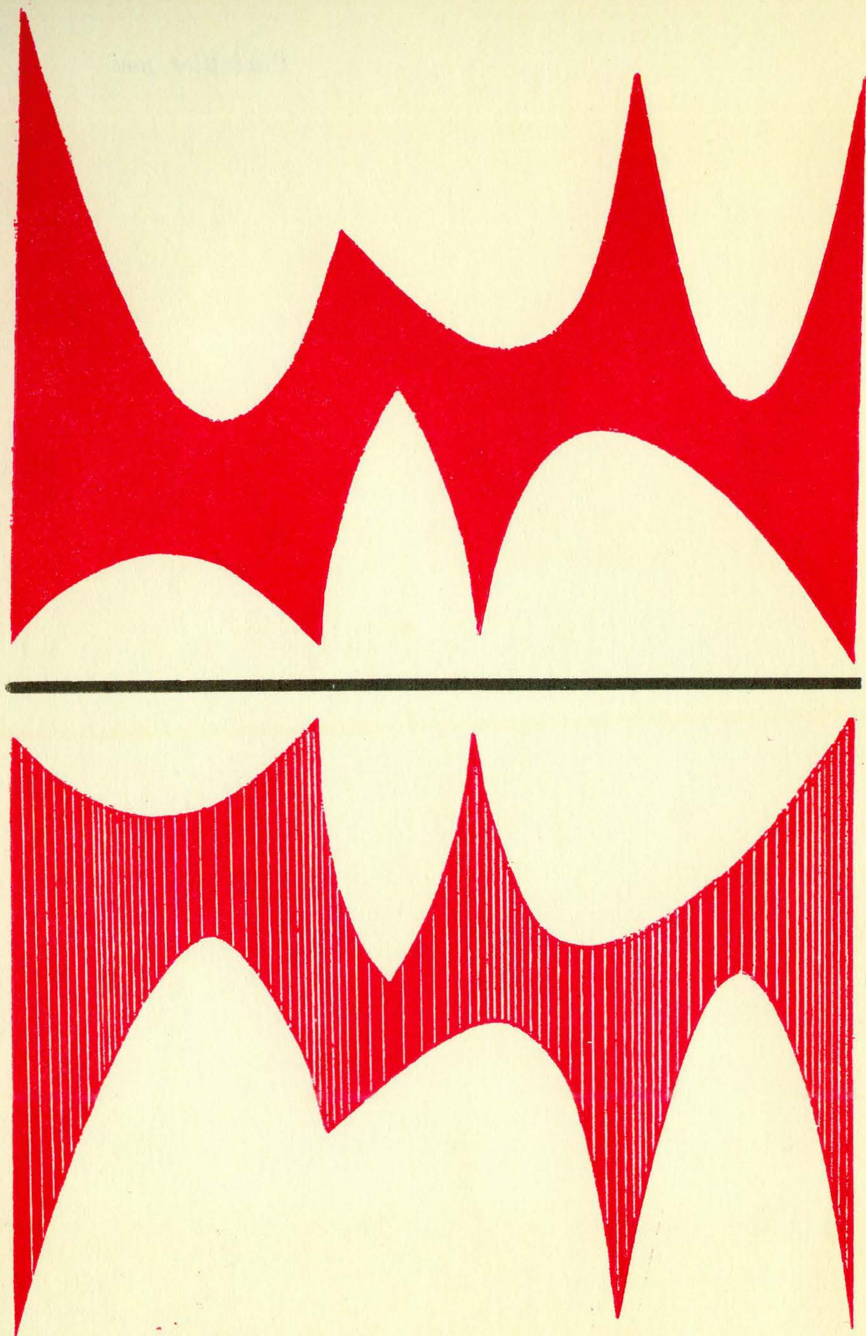
VIRGIL PETROVICI

Lumină și culoare în spectacol

EDITURA ALBATROS

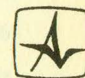


Părinților mei



VIRGIL PETROVICI

LUMINĂ ȘI CULOARE ÎN SPECTACOL



EDITURA ALBATROS • 1974

Coperta de DUMITRU IONESCU

CUPRINS

anumite momente, rolul dramatic principal, pentru ca alteori să se retragă într-o discreție pînă aproape de estompare.

Ca în orice proces de creație artistică nici aici nu există rețete. Doar o singură recomandare posibilă: participarea lor la realizarea actului scenic nu trebuie să se constituie ca un scop în sine.

Cred că profesionistul trebuie să cunoască toate modalitățile de integrare creatoare a luminii și culorii în arta spectacolului, pentru ca să și-o descopere pe cea care să-l exprime.

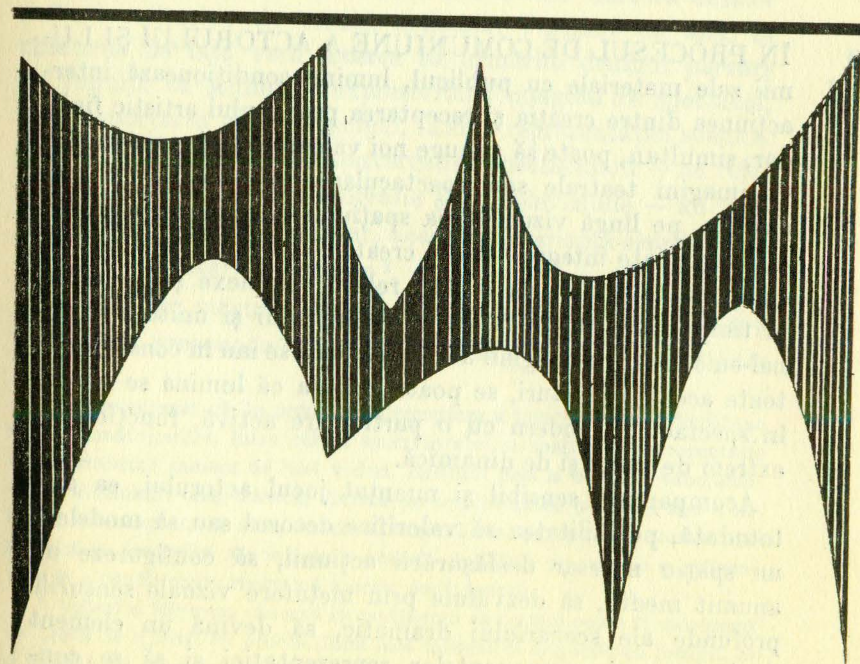
Pentru spectator aceste elemente nu trebuie să trăiască niciodată singure, ele avînd menirea de a-l orienta și de a-l stimula, prin emoție, spre înțelegerea profundă a actului artistic, a contextului în care el este realizat și a mesajului cu care este investit.

Sînt de părere că această lucrare ar trebui continuată de autor cu o analiză și o sistematizare a metodelor și mijloacelor tehnice de realizare a luminii în spectacol, astfel ca aceste cărți să reprezinte un îndrumar complet, teoretic și practic, foarte util atît pentru spectator cît și pentru profesionist.

Liviu Ciulei

ÎN LOC DE INTRODUCERE

LUMINĂ ȘI CULOARE ÎN SPECTACOL. LIMITE ȘI INTERFERENȚE



ÎN PROCESUL DE COMUNIUNE A ACTORULUI ŞI LUMII sale materiale cu publicul, lumina condiţionează interacţiunea dintre creaţia şi receptarea produsului artistic finit, dar, simultan, poate să adauge noi valenţe estetice sistemului de imagini teatrale sau spectaculare, în general. Cu alte cuvinte, pe lîngă vizualizarea spaţiului de reprezentaţie, lumina se poate integra actului creator, stabilind, cu diferitele componente ale spectacolului, relaţii complexe şi variabile, în timp şi spaţiu, în favoarea echilibrului şi unităţii raţional-emoţionale a imaginii artistice. Dacă se iau în consideraţie toate aceste raporturi, se poate aprecia că lumina se înscrie în spectacolul modern cu o participare activă, funcţională, extrem de suplă şi de dinamică.

Acompaniind sensibil şi nuanţat jocul actorului, ea are, totodată, posibilitatea să valorifice decorul sau să modeleze un spaţiu necesar desfăşurării acţiunii, să configureze un anumit mediu, să dezvăluie prin metafore vizuale sensurile profunde ale scenariului dramatic, să devină un element de fuziune al componentelor reprezentaţiei şi să se constituie ca un factor de ritm şi animaţie al imaginii de spectacol.

Cunoaşterea posibilităţilor de acţiune a luminii — a modalităţilor sale de expresie, a raporturilor virtuale pe care aceasta poate să le întreţină cu ceilalţi factori spirituali şi materiali, care participă la realizarea actului de reprezentaţie — are o importanţă nu numai teoretică, dar şi practică. După cum, atît pentru cercetător cît şi pentru practician, analiza acestei deveniri artistice poate contribui la o încercare de definire mai nuanţată a conceptului teatral şi la o înţelegere mai aprofundată a rolului luminii în spectacol.

Contribuţia activă, creatoare, a eclerajului în teatru este rezultatul unui proces evolutiv similar cu structurarea estetică pe care au suferit-o, de-a lungul timpului, şi celelalte elemente ce fac parte din ansamblul de mijloace tehnico-materiale puse în slujba transfigurării textului dramatic. Istoria de peste două milenii a teatrului a fost martora acestor salturi calitative de esenţă artistică. Pornind de aici, în rîndurile de faţă vom încerca să urmărim drumul parcurs de lumină ca stimul al expresivităţii imaginii de spectacol, prin raportarea ei, în principal, la arta reprezentaţiei scenice. Celelalte manifestări de convergenţă spectaculară — ne referim, mai ales, la cinematografie şi la televiziune — au preluat, evident în mod creator, această experienţă sensibilizată de timp şi căutări novatoare [1].

Dealtfel, pe măsură ce teatrul ca artă de sinteză [2] şi-a concentrat preocupările în vederea găsirii unui limbaj artistic

[1] De menţionat că, în procesul de receptare a imaginilor de televiziune sau cinematografice, între ochiul spectatorului şi spaţiul de reprezentaţie se intercalează camera de luat vederi. Asistăm deci la o dublă funcţionalitate a luminii: una, *tehnică*, dictată de sensibilitatea peliculei sau a tubului videocaptor, şi alta, *artistică*, impusă de cerinţele de compoziţie plastică şi dramatică ale imaginii. Această dualitate presupune o influenţare şi o condiţionare reciprocă a celor două funcţii.

[2] Valentin Silvestru observă cu pertinenţă că teatrul poate fi considerat ca „artă de *sinteză*, ca proces, fiind însă unitară şi originală ca *factură*, cu o constituţie proprie definitivă" (Cf. Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 4).

original — actul scenic fiind gîndit ca o entitate de expresie, viziune, semnificație — pe plan teoretic s-a procedat la o analiză a structurii sale materiale și morfologice.

Majoritatea exegezelor inițiate, în special în ultimele decenii, au încercat să sesizeze particularitățile cu care fiecare artă se înscrie în contextul fenomenului, fără ca teatrul „să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren" (I.L. Caragiale) [3], au urmărit să surprindă sincronismul și diacronia tuturor componentelor în structura imaginii teatrale, contribuția funcțională a acestora, variația ponderii lor artistice în timp și în spațiu. În condițiile ideale, componentele fenomenului teatral își pierd particularitățile individuale, iar actul scenic se încarcă cu o nouă calitate, proprie, care reprezintă în orice caz mai mult decît suma calităților componentelor [4].

Referindu-ne la obiectul preocupărilor noastre, putem spune că, dacă încercăm o prospectare axiologică singulară în acest compartiment extrem de subtil al artei teatrale, nu trebuie să omitem faptul esențial și anume că lumina, ca orice suport material al imaginii artistice, nu conține o valoare artistică în sine. Oricît de interesant ar fi un efect luminos pe scenă, el va devia atenția spectatorului din sfera actului teatral și a mesajului cu care acesta este investit, dacă nu are o motivare logică în contextul reprezentației. De aceea, funcționalitatea artistică a luminii în spectacol trebuie prezentată prin esența sa în acțiune. Esența poate fi înțeleasă în contextul unității dialectice dintre individual și general, iar funcția — se știe — își poate găsi o deplină confirmare în unitatea dialectică dintre cauză și efectul produs.

Așa cum orice considerație despre orice componentă teatrală poate căpăta judecăți de valoare dacă se face o permanentă raportare la toți factorii spectacolului, tot astfel

[3] I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*, în „Epoca", 8 aug. 1897.

[4] Vezi Radu Penciulescu, *Căutînd sinteza teatrală*, în „Contemporanul", nr. 37 (1244), 11 sept. 1970.

vom analiza rolul creator al luminii prin măsura în care aceasta își aduce contribuția în unitatea și echilibrul reprezentației [5]. Din același motiv, contrar unor opinii [6], vom evita să subordonăm lumina unora sau altora dintre componentele scenice, pentru a putea urmări integral posibilitățile ei de acțiune în sinteza faptului teatral.

Lumina, ca dealtfel și alte elemente ale reprezentației (costumul, decorul, interpretarea etc.), nu reprezintă altceva decît al doilea termen al unui raport care trebuie să unească sensul operei dramatice cu exterioritatea sa. Privită ca atare, această condiție este necesară, dar nu și suficientă. Pentru că, în substanța artistică, ponderea elementelor concret-senzoriale, afective și raționale suferă inevitabile modificări în decursul dezvoltării istorice. Ca participantă la realizarea imaginii teatrale, lumina a cunoscut și ea asemenea schimbări structurale. Dacă, de exemplu, cu ajutorul mijloacelor tehnice moderne, am pune în practică sfaturile renascentistului De Sommi cu privire la iluminarea unei anumite scene, chiar la montarea unei piese din vremea sa, nu credem că imaginea astfel obținută ar mai satisface spectatorul contemporan.

Rezultă că, pentru a urmări în mod obiectiv contribuția artistică a luminii în unitatea rațional-emoțională a fenome-

[5] Camil Petrescu exemplifică, dealtminteri, prin inițiativele Yvonnei Sérac, care a organizat prin 1922 prezentări speciale de „decor, accesorii și lumină, fără personaje, fără cuvinte, fără muzică", eșecul practic al unor „analize înaintea sintezei", dizolvarea fenomenului artistic în momentul cînd se încearcă dezmembrarea acestuia în laturile sale formale, materiale (Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică, București, 1971, p. 98).

[6] O destul de recentă anchetă inițiată de Institutul Internațional de Teatru, încorporată în volumul *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, Paris-Bruxelles, 1964, arăta că: „Nașterea unei specializări noi — iluminarea — creează probleme. Anumiți scenografi se acomodează ușor cu ea, dar majoritatea se preocupă să-și apere prerogativele". Scenograful englez Sean Kenny, de pildă, afirmă: „Un grup de specialiști a luat naștere în teatru și anume cei ce se numesc creatori de iluminat. Un asemenea lucru nu trebuie să existe. Lumina este proprietatea scenografului și acesta trebuie să o folosească pentru a simplifica tehnica sa" (p. 12).

nului, este necesară cunoașterea dominantelor ei caracteristice într-un context istoric și artistic bine precizat. După cum în condițiile unei perioade istorice date, trebuie să se țină seama de faptul că fiecare mișcare teatrală reprezintă un organism ancorat într-o sferă artistică și spirituală proprie; deci, revenind la subiectul lucrării de față, rolul și aplicațiile luminii în spectacol pot fi înțelese și acceptate, pe baza acestui principiu, în moduri cu totul diferite. Jean Giraudoux observa că „[spectatorul francez] . . . merge la o piesă de teatru ca să asculte și îl obosește dacă este silit în primul rînd să privească . . . Crede că marile conflicte ale inimii nu se rezolvă prin valuri de lumină și de umbră, prin ruine și catastrofe, ci prin dialog“. Dar cam tot în acea perioadă, a anilor '20, cînd cunoscutul dramaturg făcea observațiile de mai sus, expresioniștii germani apelau din plin la paleta cromatică și la posibilitățile luminii, pentru concretizarea crezului lor artistic. Iar regizorul englez Gordon Craig, cu cîțiva ani mai înainte, era de părere că „scopul teatrului este să contribuie la revelația sufletului prin intermediul ochiului“, acordînd deci primatul valorilor optice ale imaginii de spectacol.

Mişcarea teatrală a secolului nostru cunoaște, sub aspect teoretic și practic, mai mult ca oricînd, influența accentuată a realităților social-economice contemporane. Sensul general al secolului în care trăim, sensul dezvoltării tehnico-științifice, și-a pus amprenta și asupra acestui domeniu al artei. Nu ne referim numai la amenajările mecanice pe care le-au suferit scenele, mai ales după deceniul al treilea, la introducerea electroacusticii sau la saltul vertiginos înregistrat în domeniul iluminatului, în special în ultimul sfert de veac, dar și la interpretările teoretice privind scopurile și atributele fenomenului teatral. Tot mai insistente sînt tendințele de aliniere a teoriei artei spectacolului la direcția de dezvoltare a epocii noastre. René Allio asimilează, de pildă, scena cu o mașină de realizat spectacole, iar Roland Barthes face chiar precizarea că reprezentația teatrală constituie de fapt un soi de mașină cibernetică. Această mașină intră în funcțiune odată cu ridicarea cortinei, cînd începe să emită către spectatori un număr variabil de mesaje a căror particularitate constă în faptul că sînt simultane și, totodată, de ritmuri diferite. Barthes apreciază că în fiecare moment al spectacolului, dinspre scenă către sală, se emit șase sau șapte informații venite de la decor, de la costum, de la lumină, de la poziția actorilor, de la gesturile, de la mimica, de la vorba lor. Avem deci de-a face cu o adevărată polifonie informațională. Barthes definește teatralitatea ca fiind tocmai această densitate de semne și senzații care se clădește pe scenă pornind de la argumentul scris [7].

În contextul spectacolului, lumina reprezintă — sau trebuie să reprezinte — tocmai un asemenea semn care, conform definiției esteticianului Max Bense, se caracterizează printr-o relație complexă între natura sa ca *mijloc* și *raportarea* sa, pe de o parte la obiect, iar pe de alta, prin *revelantă*, la interpretator [8]. În ce condiții are loc saltul calitativ al luminii în spectacol de la statutul său primar de semnal — transmisie pur fizică de unde electromagnetice, care mijlocește doar contactul vizual dintre scenă și sală — la acela de semn? Sau între aceste două limite extreme, de existență sau nonexistență ca funcție artistică, între care se deplasează lumina, cînd un asemenea semn — declarat programatic — decade în lumea semnalelor fizice fără semnificație?

Trăim într-o perioadă cînd viața noastră spirituală se hrănește, poate, mai puțin cu texte și mai mult cu imagini. Pornind de la constatarea simplă că în trecut omul citea cărți, iar acum privește la televizor, Marshall McLuhan avertizează sfîrșitul erei lui Gutenberg și supunerea

---

[7] Vezi Roland Barthes, *Le Théâtre de Baudelaire*, Préface, Paris, 1954.

[8] Cf. Marcel Petrișor, *Curente estetice contemporane*, cap. „Un estetician al lumii tehnicizante: Max Bense“, Editura Univers, București, 1972, p. 85—86.

noastră la bombardamentul mediilor reci de natură electrică [9].

De la semafoarele de circulaţie şi reclamele luminoase pînă la cinematograf sau la televizor, o avalanşă auditivă şi optică ne înconjură şi ne subjugă. Şi poate nu fără temei, René Huyghe consideră şi el că definiţia de „civilizaţie a cărţii", acordată timpurilor moderne, trebuie înlocuită cu aceea mai corespunzătoare de „civilizaţie a imaginii" [10]. Această proliferare a imaginii, considerată actualmente ca instrument principal şi mijloc rapid de informare, accentuează însă tendinţa omului modern spre pasivitate intelectuală.

În condiţiile unei asemenea injoncţiuni spirituale, specifică epocii noastre, se pune întrebarea prin ce mijloace imaginea teatrală poate să-l smulgă pe *homo videns* din inerţia prin care asaltul continuu al privirii tinde să-i elimine starea de reflecţie şi control? Şi, pornind de aici, care este rolul luminii, ca ferment al acestei imagini, pentru ceea ce vede şi aude?

După mai bine de trei secole de dominaţie autoritară a teatrului cu scenă clasică, la începutul veacului nostru, dar mai ales în ultimele două decenii, mulţi oameni de teatru îşi exprimă dorinţa unei evadări dintr-un spaţiu de reprezentaţie convenţional, limitat de cei trei pereţi ai scenei. Deocamdată proiectele vehiculate pe plan teoretic sînt incomparabil mai numeroase decît realizările practice. Nu se poate prevedea în mod cert ce va aduce viitorul, deşi este greu

[9] McLuhan consideră că mediile „calde" sînt caracterizate printr-o „definiţie" înaltă, adică prin vehicularea unei mari cantităţi de informaţii, dar printr-o participare joasă. În această categorie, după părerea sa, ar intra, de pildă, lectura. Mediile „reci", în care este inclusă şi televiziunea, au în schimb o definiţie „joasă", dar o participare înaltă. (M a r s h a l l M c L u h a n, *Pour comprendre les média*, Montreal, 1968, p. 33 şi urm).

[10] R e n é H u y g h e, *Puterea imaginii* (trad.), Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 19–20.

de crezut că noile construcţii teatrale, preconizate a se realiza pînă la sfîrşitul acestui secol, vor rupe imediat şi definitiv cu tradiţiile scenei moştenite din timpurile Renaşterii [11].

Cert este că în scenele deschise tehnica teatrală suferă transformări radicale, iar zona de acţiune, fiind de maximă proximitate faţă de privitori, pune sub semnul întrebării necesitatea existenţei decorurilor şi a elementelor scenografice cu care sîntem astăzi obişnuiţi [12]. În această situaţie nu numai că se revoluţionează înseşi procedeele clasice de amplasare a aparatajului de iluminat, dar, mai mult decît atît, se pare

[11] John Gassner sesizează cu justeţe că „unii dintre promotorii actuali ai scenei centrale sau ai teatrului-arenă refuză în mod ciudat să recunoască faptul că există o relaţie între arhitectura clădirii de teatru, sau chiar între arhitectonica scenei, şi piesa care o prezintă". În acest sens ne oferă un exemplu deosebit de elocvent: deşi nu a fost scrisă special pentru o scenă centrală, drama lui Tennessee Williams *Vară şi fum* a avut un imens succes pe scenele deschise, dar a constituit un eşec cînd a fost reprezentată, cu distribuţii mai bune (şi chiar sub îndrumarea aceluiaşi regizor, cum s-a întîmplat pe Brodway), într-un teatru obişnuit. Explicaţia ar fi următoarea: „Pe scenele deschise această poveste a eşecului şi înfrîngerii eroinei plasa interpreta în centrul atenţiei spectatorilor şi nu împingea acţiunea spre culise ca pe Brodway" (J o h n G a s s n e r, *Formă şi idee în teatrul modern* trad., Editura Meridiane, 1972, p. 67–69).

[12] S t e p h e n J o s e p h (*Planning for new forms of theatre*, Londra 1966, p. 2) este de părere că „decorurile în sine nu constituie decît un lucru pur şi simplu accidental", ele fiind moştenite de la pictorii Renaşterii care „doreau să facă ca imaginile lor să se mişte"; scenograful Robert Edmond Jones — în cartea sa *The Dramatic Imagination*, New York, 1946 — arată că „cel mai bun lucru care s-ar putea întîmpla teatrului nostru, la ora actuală, este ca scenariştii, actorii şi directorii (regizorii *n.n.*) să aibă de-a face cu o scenă goală, după care să li se spună că trebuie să scrie, să joace şi să regizeze pe o astfel de scenă. Într-un timp extrem de scurt, am avea cel mai interesant teatru din lume"; iar Dan Nemţeanu îşi exprimă convingerea că „... scenografia, aşa cum o practicăm noi azi, va dispărea. Accentuarea raporturilor dramatice dintre mediu şi individ, dinamica sporită a desfăşurării spectacologice, mutaţiile pe care le suferă noţiunea de dramatism în teatrul contemporan aduc obligatoriu în discuţie reevaluarea funcţiilor pe care trebuie să le aibă scenografia în momentul de faţă" (D a n N e m ţ e a n u, *Scenografia şi epoca*, în revista „Teatrul", nr. 8, aug. 1970, p. 17–21.)

că lumina tinde să se alăture actorilor ca principal stimul, plastic și dramatic, al concepției de alcătuire a imaginilor teatrale.

Din sfera de interferență a luminii de scenă, credem că nu poate fi înlăturată nici influența suferită de aceasta din partea altor domenii de creație ale vieții spirituale (ne referim, de pildă, la artele plastice); după cum ni se pare necesară evidențierea utilizării dinamice a luminii în încercarea de a se obține, în zilele noastre, noi tehnici și posibilități creatoare care nu apăreau pînă acum în clasificarea tradițională a manifestărilor artistice (artele cinetice, spectacolele de „Sunet și lumină" etc.)

În sfîrșit, chiar și din acest unghi extrem de restrîns de prospectare axiologică, trebuie abordată problema transferului artistic, de la viața spirituală dar latentă, aceea a textului scris, la viața concretă și actuală, aceea a scenei.

Se știe că foarte mulți autori, cu precădere cei din timpurile moderne, mai grijulii cu soarta operelor lor, înfățișează în preambulul textului dramatic cadrul și atmosfera dorite pentru confruntările dramatice ale eroilor imaginați. Este semnificativă, de exemplu, contribuția lui Ibsen la traducerea în fapt a pieselor sale, după cum celebrele introduceri ale lui Shaw pot constitui fundamentul unor autentice caiete de regie.

Toate aceste pledoarii sînt încercări de a păstra opera închisă în ea însăși, din dorința autorului ca această formă să fie înțeleasă și consumată așa cum a produs-o el. Dar în actul de recreație orice operă de artă — supusă la rețeaua de stimuli și de înțelegere a relației dintre ei — chiar dacă este produsă conform unei poetici explicite sau implicite a necesității, este în mod substanțial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile; fiecare dintre aceste lecturi poate determina opera să retrăiască potrivit unei perspective, unui gust, unei execuții personale. „Orice consum este, astfel, o *interpretare* și o *execuție* întrucît în orice consum opera retrăiește într-o perspectivă originală" [13].

Într-un asemenea muzeu imaginar al teatrului se pune întrebarea cum poate mijloci lumina raporturile dintre autor și regizor? Cum consolidează lumina părerile autorului sau în ce măsură aceasta descătușează resorturile spirituale ale textului dramatic? Cum s-a realizat, de exemplu, în concepția diferitelor curente și idei regizorale, acea permanentă corelare dintre stările sufletești ale personajelor ibseniene și mediul înconjurător? Cum a apărut indicația „lumină crudă" în concepția regizorală a lui Barrault sau Giurchescu pe care Eugène Ionesco și-o dorește în primul act al piesei sale *Rinocerii*? Sau, cum s-a tradus observația de esență pur literară „lumina are ceva obosit, e neprielnică vieții parcă"? (Camil Petrescu, *Suflete tari*, actul I).

Dacă am stăruit în acest joc al întrebărilor, am făcut-o din dorința de a demonstra că abordarea unui asemenea subiect are multe puncte de susținere și, ca atare, merită a fi mai temeinic studiat.

Încercînd să parcurgem drumul luminii în viața artei teatrale, am întîlnit numeroase și, deseori, justificate dificultăți obiective, în stabilirea acestui traseu. O bună parte dintre cercetările care se ocupă de evoluția fenomenului teatral, tratînd în ansamblu, cum e și normal, și nu compartimentat aspectul problemei, se rezumă, în cazul luminii, la informări de ordin tehnic și numai rareori la considerente de natură artistică.

---

[13] Vezi Umberto Eco, *Opera deschisă* (trad.), cap. „Poetica operei deschise", Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 17–48.

Fără îndoială, trecerea în revistă a tuturor surselor de iluminat folosite în teatru — în fapt o particularizare a tehnicii iluminatului de-a lungul vremii — prezintă un anumit interes. Ea ne permite o apreciere privind condițiile de vizionare în raport cu progresul tehnic; dar, în genere, nu satisface dorința firească de a ști în ce măsură introducerea unora sau altora dintre mijloacele și metodele de iluminat a fost condiționată și de o cerință obiectivă impusă de dezvoltarea artei scenice; ori în ce măsură aceste mijloace și modalități au determinat, pe parcurs, apariția unor noi formule de expresie artistică.

După cum informațiile disparate din multe lucrări de istoriografie, referitoare la rolul luminii într-un anumit moment al evoluției artei spectacolului, nu ne oferă un răspuns edificator privind acumulările cantitative și salturile calitative produse în acest domeniu al fenomenului teatral.

Pe parcursul documentării noastre am întîlnit și cazuri cînd o serie de cercetători, simplificînd prea mult problema, sînt de părere că lumina a căpătat un rol activ, în cadrul reprezentației teatrale, de-abia după introducerea electricității pe scenă. Este adevărat că folosirea lămpilor cu incandescență a plasat pe coordonate mult mai largi posibilitățile de aplicație a luminii de spectacol, a dinamizat rolul acesteia și, prin mobilitatea cîștigată, lumina a sporit virtuțile plastice și dramatice ale imaginii teatrale. Dar ar fi o eroare să acceptăm aserțiunea potrivit căreia, pînă la sfîrșitul secolului trecut, lumina a avut doar o participare pasivă în teatru. De exemplu, însăși ideea decorului luminos pe care mulți o atribuie regizorului elvețian Adolphe Appia, deci ca perioadă concomitent cu apariția iluminatului electric, o întîlnim descrisă într-un tratat a lui Josef Furttenbach, publicat în Germania pe la 1640. Corelația cromatică și intensivă a luminii cu o anumită ambianță de joc, corespunzătoare textului dramatic, este nu numai aplicată dar și teoretizată chiar din timpurile Renașterii. Și dacă s-ar merge și mai departe pe firul istoriei artei spectacolului, am putea aminti teatrul de umbre din Java și China, cu o vechime de peste un mileniu, în care lumina era teatrul însuși.

Deoarece o parte dintre mijloacele de expresie ale luminii întîlnite astăzi își au sorgintea cu mult înainte de folosirea electricității în teatru și au premers conducerii unice a reprezentației teatrale, în cele ce urmează vom extinde aria investigației noastre pînă la izvoarele artei spectacolului. Nu poate fi contestat însă nici faptul că, pînă la apariția regiei moderne, lumina era subordonată uneia sau alteia dintre componentele fenomenului teatral, stabilea cu acestea niște legături cvasiimuabile sau avea o prezență destul de rigidă pe toată durata spectacolului.

Marele merit al lui Appia și al continuatorilor săi constă, printre altele, în desființarea unor asemenea raporturi devenite tradiționale (lumină-actor, lumină-decor etc.), în stabilirea unor corelații variabile și elastice între diversele componente scenice și între acestea și actor, în descoperirea unor noi semnificații cu ajutorul mijloacelor materiale cunoscute pînă atunci, în potențarea la maximum a unora dintre ele; toate acestea în vederea transfigurării cît mai expresive a scenariului dramatic și în funcție de datele personale și concepțiile estetice ale fiecărui creator în parte.

Este semnificativ faptul că în istoria atît de frămîntată și contorsionată, din ultimele șapte decenii, a artei spectacolului, în general, și a teatrului, în particular, au existat multe teorii care au diminuat sau chiar au anulat rolul creator al unuia sau altuia dintre factorii de acțiune spectaculară, începînd cu textul și terminînd cu actorii. Nici unul însă dintre marii teoreticieni și practicieni ai spectacolului nu au negat rolul creator al luminii în activitatea lor artistică. Dimpotrivă, de la Appia pînă la Meyerhold sau de la Stanislavski pînă la Reinhardt ori Artaud, de numele tuturor realizatorilor prestigioși de spectacol ai secolului nostru se leagă o contri-

buţie privind îmbogăţirea paletei estetice a luminii [14]. Desigur referinţele cu privire la o anumită reprezentaţie teatrală nu pot forma întotdeauna puncte solide de susţinere. Din cauza modalităţilor specifice de participare a luminii în spectacol, modalităţi de largă acţiune simpatetică, concretizarea prin cuvinte a contribuţiei acesteia în contextul fenomenului artistic este mult inferioară faptului scenic. „Cuvîntul tipărit nu e, se înţelege, decît un palid reflex al simţurilor" (Goethe). Sau, forţînd oarecum comparaţia, este ca şi cum am încerca să povestim o simfonie de Beethoven sau un oratoriu de Bach.

Aşadar, tranzitoriul artei teatrale, despre care vorbea Lessing, acţionează aici cu o doză mult mai mare de perisabilitate şi, prin lipsa oricăror probe materiale evidente din trecut, reconstituirea a ceea ce s-a întîmplat cu lumina scenei de-a lungul veacurilor este destul de greu de realizat.

Nici materialul iconografic nu oferă temeiuri satisfăcătoare de informare şi referinţă.

Documentul static (fotografia) poate surprinde un anumit moment din spectacol, furnizîndu-ne deci un aspect singular al contribuţiei multiple pe care poate să o aibă lumina pe întreaga durată de desfăşurare a reprezentaţiei.

Încercarea de a conserva o manifestare artistică, cu ajutorul peliculei cinematografice sau a benzii magnetice, nu poate fi, întotdeauna, satisfăcătoare, în vederea stabilirii unor aprecieri de valoare certă. Cerinţele de iluminare, necesare pentru asemenea procedee, sînt deseori incompatibile cu realităţile scenei. Chiar şi în cazul unor condiţii acceptabile,

[14] Antonin Artaud, de pildă, mărturiseşte: „Text, gest, sunet, lumină au pentru mine o importanţă egală: spectacolul trăieşte din acest tot şi oricine neglijează unul dintre aceste elemente privează acest corp de un organ esenţial" (A n t o n i n A r t a u d, *Théâtre de la Cruauté*, în „Le petit parisien", 14 aprilie 1935).

pentru impresionarea peliculei sau pentru înregistrarea magnetică [15], pot apărea situaţii neconcludente datorită concepţiilor diferite de organizare a iluminatului din teatru şi din cinematografie.

Apoi cînd judecăm producţiile artei teatrale din alte timpuri, sau spectacolele contemporane pe care nu le-am urmărit, sîntem nevoiţi să ne formăm opiniile din raportări cît mai multe cărora să le găsim punctele lor de tangenţă. Astfel că, după cum bine observa Julius Bab, autorului aparţinîndu-i „nu întîmplarea care este judecată, ci o formulare dedusă dintr-o alegere şi o înţelegere simpatetică" [16].

Deoarece defrişarea acestui teren, încă prea puţin cercetat, din domeniul spectacologiei, poate conduce cu uşurinţă la concluzii false sau îndoielnice, s-a evitat, probabil, pînă acum o abordare directă şi singulară privind rolul artistic al luminii în teatru.

Dacă în ceea ce priveşte tehnica iluminatului de spectacol literatura de specialitate oferă o destul de bogată bibliografie, referitor la subiectul cercetării noastre nu am întîlnit, sau poate nu avem noi cunoştinţă, de o asemenea lucrare de strictă referinţă.

Încumetîndu-ne să pornim în larg am luat cu noi o busolă a încrederii definită atît de frumos prin cuvintele lui Paul Valéry: „Există în toate artele o parte fizică pe care n-o mai putem privi şi trata ca mai înainte, care nu poate fi sustrasă demersurilor cunoaşterii şi ale puterii moderne. Nici materia, nici spaţiul, nici timpul nu mai sînt, de douăzeci de ani, ceea ce fuseseră dintotdeauna. Trebuie să ne aşteptăm ca nişte inovaţii atît de mari să transforme întreaga tehnică

[15] Pentru a nu se degrada efectele de lumină dintr-un spectacol, în cazul unei filmări sau al unei transmisiuni televizate, se obişnuieşte să se sporească procentual nivelurile de iluminare din scenă, păstrîndu-se neschimbate situaţiile de lumină stabilite.

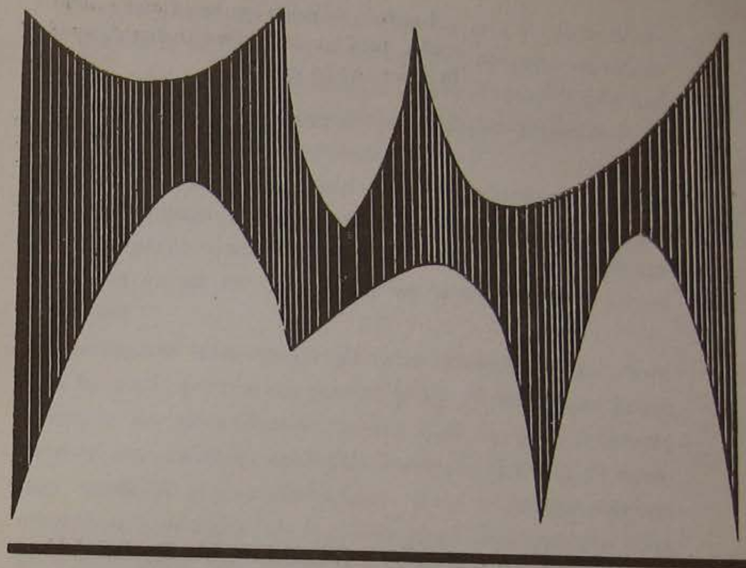
[16] J u l i u s B a b, *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig, 1928, p. 231.

a artelor, acţionînd în felul acesta asupra invenţiei ca atare şi ajungînd poate chiar să modifice în chip miraculos însăşi noţiunea de artă"[17].

Desigur sîntem conştienţi de riscurile şi neîmplinirile întreprinderii noastre.

Dar dacă această busolă va conduce la o înţelegere mai subtilă a rosturilor luminii în teatru, în general, şi la o apreciere mai nuanţată a imaginii de spectacol, în special, din partea celor care vor binevoi să parcurgă aceste rînduri, autorul va fi mulţumit că speranţa sa nu a fost zadarnică.

[17] Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, p. 103



I

LUMINA STIMUL MAJOR AL SENSIBILITĂŢII UMANE

„A vedea. Se poate spune că aici e viața toată, dacă nu în ultima instanță, apoi în orice caz în esență".

TEILHARD DE CHARDIN

DINTOTDEAUNA CALITĂȚILE SENZORIALE ALE LUminii și disocierile acesteia — culorile — s-au proiectat și în planul afectiv al existenței umane. Oferind posibilitatea de a veni în contact cu lumea exterioară, lumina îi stimulează omului curiozitatea și imaginația, generează energii creatoare nebănuite, operează transmutații de ordin spiritual și constituie unul dintre suporturile materiale cele mai dinamice ale imaginii artistice.

„Bucuria pe care ne-o pricinuiește trecerea de la întuneric la lumină, strălucirea cerului albastru, vivacitatea însăși a culorii, marchează, în același timp, o sărbătoare a ochilor, o bunăstare totală a organismului. Planta care se veștejește în obscuritate și se îndreaptă către lumină, ca și cum ar vedea, deși n-are simțul vederii, încearcă poate ceva analog, trecînd de la umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce, în cazul acesta, la jocul unui organ particular. Poezia luminii provine din însăși necesitatea ei pentru viață și din arzătoarea stimulație pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinuiește răsăritul soarelui este mai mult decît o satisfacție a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu ființa noastră întreagă" [1].

Dacă intervalul diurn reprezintă principiul suveran al vieții, acordînd dimensiunilor lăuntrice posibilitatea de a fuziona cu preocupările concrete, materiale, ale existenței, noaptea se constituie ca un mediu prielnic de familiarizare cu lumea interioară.

Diseminarea întunericului de către flăcările focului a fost, fără îndoială, pentru om primul prilej de meditație, prima încercare de pătrundere în miezul unor fapte și fenomene extrase din realitatea imediată. Exemplu elocvent de devenire imediată și circumstanțială, focul a sugerat dorința omului de a modifica, de a grăbi timpul, de a conduce viața pînă la capătul ei [2]. Această transformare acaparatoare și dramatică a incitat, totodată, fantezia și imaginația, a fost primul mare popas al umanității pe calea infinită a transcendenței și reveriei.

Dacă am încerca o panoramare a vieții spirituale a omenirii în timp, raportarea la rezultanta ciclului rotațional al Terrei poate conduce la rezultate extrem de semnificative. Astfel, societățile și popoarele vechi sau cele din zilele noastre, uitate în abisurile precivilizației, ar putea să furnizeze laolaltă o întreagă antologie de imnuri solare. Exaltarea spirituală cu privire la Helios traversează și antichitatea, Homer, Sofocle, Aristofan, precum și alți autori antici preamărind această forță germinativă a vieții.

---

[1] J.. M Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, ediția a VIII-a, Paris, 1884, p. 69.

[2] Vezi Gaston Bachelard, *La psychanalise du feu*, Paris, 1937.

În epoca modernă, dimpotrivă, poeţii îşi grefează sensibilitatea mai mult în zona interioară şi tainică a nopţii. Această schimbare radicală a polarităţii inspiraţiei nu trebuie căutată într-o proliferare nedisimulată a unui *gust artistic*. Ea derivă din expresia unei anumite dimensiuni lăuntrice, care a urmat progresiv să fie căutată în ea însăşi, după ce popoarele vechi au descoperit-o numai în raportul limitat cu diferitele sectoare ale realităţii din afară.

Stimulată şi de noua perspectivă a infinitului, pătrunderea tot mai accentuată a omului în universul lumii sale interioare face ca, la moderni, tipul de intuiţie adaptat acestei regiuni să se aplice şi la contactul imagistic cu realitatea obiectivă. Iată de ce Dante sau Virgiliu, care-şi stabilesc sediul spiritual în zonele umbrei, ale nopţii, ale lunii, sînt mai apropiaţi de sensibilitatea modernă; în timp ce Hölderlin atras de marea tulpină a primei realităţi, ce exprimă pulsaţia originară a vieţii, este considerat, pe drept cuvînt, primul mare poet solar al literaturii moderne.

Urmărind traiectoria luminii în aventura spirituală a omenirii, să ne oprim puţin asupra miturilor şi naraţiunilor populare cu caracter fantastic. Aici efectele luminoase, amplificate la proporţii cosmice, sînt nelipsite tocmai pentru completarea, cu un element de pregnant relief simpatetic, a magnificităţii cadrului ireal prezentat [3].

Astfel, la unele popoare apariţiile mesianice sînt rezultatul metamorfozării unei zeităţi în trupul unei pămîntene neprihănite, elementul germinativ fiind o rază de lumină sau un

[3] „Spiritul mitic – spune Lucian Blaga – îşi plăsmuieşte viziunea revelatoare din elemente, care ţin de experienţa vitalizată a omului. Această experienţă circumscrie fiinţe, care trăiesc, *lucruri cu mască vie, care reacţionează organic* (s.n.) şi cărora li se acordă un interes vital" (*Lucian Blaga, Trilogia culturii – Geneza metaforei şi sensul culturii.*, cap. „Despre mituri", Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 296).

obiect strălucitor. Aşa s-a născut Buddha, după ce a coborît din cer sub forma unei raze în cinci culori — materializare a celor cinci Buddha supremi — şi a pătruns în trupul Mayei. Vitilopocitli, zeu la indienii mexicani, a fost procreat de fecioara Coatlika, care, văzînd în aer o bilă zburătoare din pene în culori vii, a pus-o în sîn şi de îndată s-a simţit mamă. Cînd s-a ivit Mahomed, ca şi la naşterea lui Dionysos, totul s-a luminat în jurul lui de un foc ceresc, iar pămîntul şi cerul s-au cutremurat [4]. Hercule, fiul lui Zeus, s-a înălţat printre flăcări la cer, în bubuit de tunet, iar reîntoarcerea lui Krişna este prezisă printr-o scindare premergătoare a ritmurilor cosmice.

Aceeaşi dezorganizare de factură vizuală o întîlnim şi în anticipările cu privire la sfîrşitul lumii. În *De natura decorum*, Cicero susţine că lumea va pieri prin foc, dar focul fiind suflet, fiind zeu, umanitatea va renaşte la fel de frumoasă ca la început.

Concepţia milenaristă creştină — potrivit căreia Cristos trebuie să guverneze lumea o mie de ani — a generat numeroase supoziţii referitoare la evenimentul de cataclism al anului final. Călugărul peregrin Raoul Glaber, de pildă, prezintă ca prolog al acestui cataclism, un meteor înfricoşător care „strălucea cu atîta putere, că umplea parcă mai tot cerul cu lumina lui" [5].

Acest „codaj pur vizual", cum îl denumeşte Claude Lévi-Strauss, îl întîlnim şi în basmele populare. Numai că aici nevoia de miraculos deviază de la esoterism şi aprehensiune, avînd o acţiune în genere benignă, reconfortantă.

[4] La fel şi-au făcut intrarea pe pămînt şi Apolo, Mithra, Buddha, Krişna, Zarathustra etc., fiind înconjuraţi de o lumină celestă sau prevestiţi de apariţia unui astru.

[5] Cf. H e n r i F o c i l l o n, *Anul o mie* (trad.), Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 50.

Izvoarele naturale de lumină devin personaje implicate în acțiune, termen de comparație pentru frumusețe (de ex. soarele la noi, la arabi, luna) sau elemente distinctive ale îmbrăcămintei (Făt Frumos are haine de gală cu soarele în piept, luna în spate și doi luceferi pe umeri).

Într-un basm japonez tînăra Amaterasu, zeița soarelui, avînd a se plînge de fratele ei Susano, s-a închis de necaz într-o peșteră adîncă. Zeii, mîhniți peste măsură, pun la cale un șiretlic pentru a o scoate pe Amaterasu din ascunzătoarea ei. De crengile copacilor, din preajma intrării, atîrnă o oglindă, bijuterii, fîșii din pînză de cînepă. Și, în timp ce membrii familiei divine, grupați în acest decor, suflă din fluiere, bat tobele și fac zgomot mare, zeița Ameno-Uzume, împodobită cu o cingătoare din mușchi verde și o ghirlandă de flori, dansează și cîntă în pragul peșterii. Farmecul spectacolului stîrnește curiozitatea zeiței Amaterasu și o face să iasă din ascunzătoare. Astfel lumina este redată lumii [6]. Această împletire a miraculosului cu întîmplările domestice, întîlnită deseori în basme, reprezintă în cazul de față imaginea cea mai sintetică și poate cea mai poetică a virtuților artei spectacolului.

Ca și Apolo, eroul principal din basmele românești poartă uneori plete de aur și se luptă cu forțele potrivnice pentru a le înapoia oamenilor lumina. Aici denumirile împăraților, indicați prin cinci culori, par a fi o recrudescență a genezei budhiste.

Obiectele intens cromatizate sau distincte ca strălucire (mere de aur, rodii etc.) constituie mobilul unor acțiuni și temeiuri de vitejie. George Călinescu consideră că includerea aramei, argintului, aurului, sub diverse concretizări construc-

[6] Cf. Gaston Baty, René Chavance, *Viața artei teatrale* (trad.), Editura Meridiane, București, 1969, p. 15.

tive (palate, poduri, păduri, caleşti etc.), în treptele succesive ale narației, constituie o evocare a bogățiilor subsolului și totodată o „transmutație spagirică de la o treaptă joasă a logosului precipitat pe una înaltă care e aurul, soarele, macrocosmosul“ [7].

Noi credem că alegerea acestor metale corespunde și unei necesități mai largi de natură simpatetică. Deși fierul a fost cunoscut înaintea aramei, s-a preferat aceasta din urmă, pentru că strălucirea ei este mai sugestivă; de altfel,coeficienții de reflexie ai metalelor alese corespund întru totul ierarhizării valorilor lor intrinsece.

În unele mituri întîlnim o hiperbolizare a vizibilului cotidian pînă la dimensiunile cosmice.

Claude Lévi-Strauss *(Le cru et le cuit*, 1964*)* citează după Wagley Galvao un mit al tribului de indieni Tenetehara. Este povestea unui fiu născut dintr-o mamă-om și un tată-șarpe. Deși adolescent, din chiar momentul nașterii, tînărul, care ziua cioplea săgeți în pădure, se reîntorcea seara în matricea maternă, ca într-o colibă. Într-o seară cînd fiul nu și-a mai regăsit mama — ascunsă la cererea fratelui acesteia — băiatul s-a transformat într-o rază de lumină și s-a urcat la cer. Aici și-a rupt arcul și săgețile, iar sfărîmăturile acestora s-au transformat în stele.

Cadrul în care sînt narate miturile este, de obicei, noaptea. Această predilecție, față de o anume selecție orară, are și o cauză pragmatică, pentru a nu stînjeni ,desigur, preocupările cotidiene. Dar există la unele popoare o tendință prohibitivă de a vehicula asemenea narații pînă la apusul soarelui. La populația Yaunpri (Arizona), de pildă, miturile sînt recitate numai în nopțile de vară pentru că există cre-

[7] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 316.

dința că în alt anotimp nararea lor ar isca o furtună înfricoșătoare. Triburile de indieni Yuki (California) cred că dacă miturile ar fi spuse în vreme de iarnă, atît povestitorul cît și ascultătorii ar risca să devină cocoșați. Tot astfel, la popoarele de vînători din Siberia și Altai încălcarea tabuului de a povesti miturile în afara nopții din ajunul vînătorii e considerată a fi aducătoare de primejdii.

Acest cadru anormal asigură în concepția primitivului eficiența mitului, a ritului, a cultului etc. O explicație la fel de plauzibilă a refugiului în tainele nopții ar fi încercarea de a sonda în comun, prin forțarea imaginației, necunoscutele lumii exterioare, pe care lumina solară le înfățișează dar nu le dezvăluie.

Spre deosebire de omul modern care se retrage solitar, din ce în ce mai mult, în ascunzișul întunericului — ceea ce l-a făcut pe Kant să apropie cerul înstelat de conștiința morală dinlăuntrul său — popoarele vechi încearcă să sfideze teama de necunoscut prin aceste acțiuni colective nocturne. Noaptea cu pacea ei sonoră și cu contrastele pronunțate de umbră și lumină, provocate de focuri și facle, a constituit un excelent mediu pentru organizarea unor manifestări de cult.

Dansurile rituale, ce se mai pot întîlni în zilele noastre în Africa și Asia, se desfășurau îndeosebi la miezul nopții și în jurul focului. Iar muzica acestor dansuri a fost și este o muzică a ritmului și a culorii care urmărește să-l aducă pe participant într-o stare de extaz, diferită de starea lui normală. Strigăte, dans, percuție, obsesie ritmică, încadrate de variația intensivă a luminii flăcărilor, totul contribuie la acest „catharsis".

Mircea Eliade, care a studiat în detaliu scenariile rituale legate de sărbătorile periodice, constată că ele au ca scop

să închidă „un ciclu temporal și să deschidă un altul prin obținerea unei regenerări totale a timpului". Schema generală a acestor sărbători periodice cuprinde, în afară de o suită de manifestări cu caracter mai mult sau mai puțin sacru (alungarea demonilor, expulzarea răului, procesiuni mascate, cinstirea morților, lupte simulate), și un moment legat de stingerea și reaprinderea focurilor[8]. Acest ritual marca, cu siguranță, o reîntoarcere momentană la tenebrele originale, dar și o dorință firească de învingere a necunoscutului. Finalul carnavalesc cu măști și procesiuni dezordonate, în care se împletea abolirea tabuurilor cu orgiile rituale, se desfășurau de regulă tot în timpul nopții.

Folosirea măștilor, pe lîngă caracterul lor de cult, aducea în aceste reprezentații un pregnant relief spectacular. Sub influența jocurilor de lumini, datorate flăcărilor focului sau torțelor mînuite cu abilitate, masca prindea viață, își modifica trăsăturile, trecea de la surîs la tristețe, de la bucurie la îndurerare. Ea exprima o prezență vie, dar în același timp detașată de viața cotidiană. Această mobilitate a măștii, provocată de efectele luminoase, o întîlnim și azi, de pildă, în teatrul tradițional japonez *Nô*. Unul dintre cele două personaje principale — Shite — este îmbrăcat într-un costum din mătase și brocart, în culori vii, și poartă o mască. Masca este din lemn lăcuit, cu relieful estompat, cu privirea vidă și lipsită de orice expresie. Dar ea capătă o deosebită mobilitate prin modificările luminii și a mișcărilor abile ale trupului și corpului, reușind să evoce, în acest mod, o anumită tipologie socială.

Sau, pentru a fi mai aproape de realitățile noastre, amintim acele procesiuni cu măști din ținutul Vrancei, care au loc

---

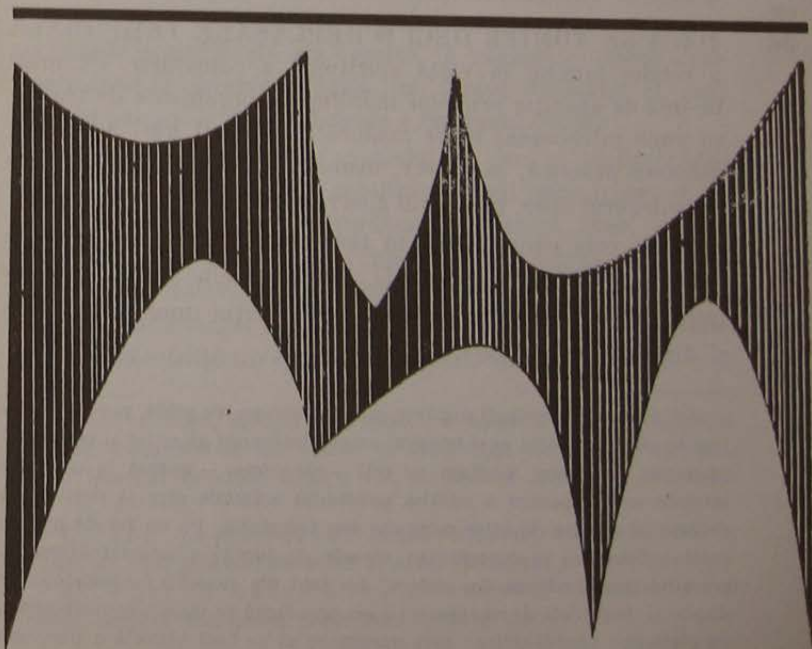
[8] Vezi Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1948; Idem, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, 1949.

cu prilejul celor trei zile de priveghi. Aici dansul, susţinut de cîteva instrumente populare (tobă, flaut, cobză), este intercalat cu dialoguri, iar măştile încearcă să sublinieze ataşamentul celor vii faţă de morţii veneraţi.

Am desfăşurat acest larg evantai de observaţii tocmai pentru a încerca să arătăm că efectele luminoase şi culoarea au însoţit dintotdeauna activitatea spirituală a oamenilor şi, ca atare, nu a trebuit să aşteptăm zilele regiei moderne pentru ca lumina să capete un rol activ, funcţional, în spectacol. Dealtfel, dacă se face legătura între manifestările din Vrancea, de la Nereju şi Bîrseşti-Topeşti, această împletire a elementelor dramatice cu practicile magice, şi avem în vedere obîrşia teatrului, realismul demonstraţiei apare şi mai evident.

II

VIAŢA LUMINII DE SPECTACOL



„ Lumina este singurul element al cărui progres va putea să ajute teatrul fără să-l secătuiască. Nu este vorba, bineînțeles, de tehnica iluminării . . . Rolul luminii este mai subtil; ea este singurul mijloc care poate acționa asupra spectatorului fără să-i distragă atenția; . . . lumina este un element viu, unul dintre fluidele imaginației . . . “

CHARLES DULLIN

DACĂ SE ADMITE DECI O DEPLASARE TEMPORALĂ a rolului luminii în viața spirituală a oamenilor, cu mult înainte de apariția primelor manifestări organizate de teatru, se pune întrebarea: în ce măsură și-a putut găsi aceasta o utilizare practică, la obiect, atunci cînd spectacolele aveau loc sub cerul liber, în timpul zilei?

Astăzi este cunoscut că în teatrul antic grecesc, încă de pe timpul lui Eschil și Sofocle, tensiunea emoțională a spectatorilor era amplificată și prin contribuția unor mecanisme și dispozitive scenice [1].

---

[1] Un sistem de scripeți denumit *mechané* servea, de pildă, pentru a susține în aer, la capătul unei frînghii, actorii interpreți ai zeilor și eroilor. O platformă din lemn, montată pe roți — *ekkyklema* — apărea la una din intrările scenei, pentru a înfățișa publicului acțiunile care se desfășurau de fapt în spatele zidurilor palatului sau templului. Pe un fel de practicabil — *distegia* — se reprezentau scenele de luptă; *Charónioi klimakes*, scara lui Caron, aducea din „infern" (de fapt din subsol!) fantomele celor dispăruți. Suprafața de reprezentație era prevăzută cu trape *(anapiésmata)*, cu platforme *(hemikyklion)* care permiteau să se facă vizibilă o porțiune

Cu ajutorul acestor mijloace mecanice se prezentau, de exemplu, ridicarea din mormînt a fantomei lui Darius (*Perșii* de Eschil), apariția lui Hercule pe pămînt ca mesager a lui Zeus (*Filoctet* de Sofocle) sau călătoria Medeei într-un car aerian tras de dragoni înaripați (*Medeea* de Euripide).

Nu erau neglijate nici efectele pirotehnice din moment ce *theologheîon*, „estrada de unde vorbesc zeii“ — o platformă rotativă care ieșea din interior — arăta aparițiile celeste învăluite în nori [2].

O placă din metal — *bronteîon* — servea, ca și în teatrul modern, pentru reproducerea tunetului; iar lumina fulgerului se imita cu ajutorul unor torțe agitate în aer *(keraunoscopeîon)* [3]. Probabil că aceste procedee au fost folosite din plin în scena cînd, pedepsind cutezanța lui Prometeu, fulgerele și trăsnetele lui Zeus despicau stînca unde era fixat titanul care furase pentru oameni focul din cer (*Prometeu înlănțuit* de Eschil).

Scenotehnica, deși la început sub o formă destul de rudimentară, se conjuga astfel cu folosirea măștilor, cu supradimensionarea artificială a trupului interpreților, precum și cu mișcările codificate ale corului, în vederea obținerii unor dominante expresive dictate de faptul dramatic și, mai ales, de condițiile de desfășurare a reprezentațiilor.

Dimensiunile mari ale spațiului de joc și amfiteatrelor obligau la obținerea unui echilibru vizual între imaginea de spectacol și mediul înconjurător. Sub cerul liber, într-un cadru grandios, care avea ca fundal orașul, marea sau munții din jur, spectatorii puteau deveni extrem de vulnerabili la tentațiile ambianței exterioare. Or, spectacolul antic grecesc era prin excelență un spectacol de participare.

---

de oraș sau de mare, precum și cu diferite mecanisme menite a concretiza acțiunile supranaturale ale eroilor și zeilor (Cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal* (trad.), vol. I, Editura Meridiane, București, 1971, p. 46—47).

[2] Cf. Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 34—36.

[3] Cf. Gaston Baty, René Chavance, *Viața artei teatrale* (trad.), Editura Meridiane, București, 1969, p. 34.

Avînd loc de trei ori pe an, cu ocazia sărbătorilor date în onoarea lui Dionysos, reprezentațiile de teatru căpătau proporțiile unor manifestări publice, cu totul excepționale în viața cetății. Iar spectacolele aveau menirea să vină în întîmpinarea stării de spirit a publicului, prezentînd faptele eroilor sau zeilor în conformitate cu credința și idealurile sale. De aceea, asemenea tehnici, care pentru spectatorul modern ar însemna de fapt o distrugere a iluziei scenice, erau nu numai utile, dar și absolut necesare.

Oare în potențarea valorilor optice ale imaginii de spectacol grecii puteau neglija posibilitățile oferite de cel mai mare proiector natural, soarele? Observația, desigur paradoxală și contrară unor opinii [4], are totuși unele puncte de susținere ce merită a fi amintite pe scurt.

Din studierea planului teatrului lui Dionysos, de la Atena — teatru terminat în jurul anului 330 î.e.n. — care a servit ca prototip și pentru alte asemenea construcții, rezultă că spațiul de reprezentație era orientat spre sud. Deci, pe toată durata intervalului diurn, lumina invada din plin locul de joc. Dar să nu uităm că reprezentațiile începeau din zori și se terminau odată cu apusul soarelui, finalul desfășurîndu-se într-o atmosferă impresionantă, creată de lumina făcliilor ținute de spectatori și de figurile hieratice ale actorilor [5].

În timpul zilei existau momente din spectacol care trebuiau să concentreze întreaga atenție a privitorilor spre locul de maxim interes al acțiunii. Deoarece grecii aveau cunoștințe destul de avansate în materie de optică, iar aplicațiile acesteia

[4] Irving Pitchel, de pildă, consideră că: „lumina în aceste teatre străvechi — lumina soarelui — nu sublinia starea de spirit exprimată în piesă, sau într-o anumită scenă, ci o atenua. Edip, cu ochii șiroind de sînge, sau adevăratele măceluri din tragediile elisabethane trebuie să fi apărut din fericire mai puțin teribile, unui public așezat în bătaia soarelui" (Irving Pitchel, *Lighting*, în „Theatre Arts" martie, 1934, p. 616). „Lumina naturală care predomină în teatrul în aer liber, grecesc sau elisabethan trebuie să fi avut exact efectul noniluzionistic al «distanțării» față de drama de pe scenă" (John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, (trad.), Editura Meridiane, București, 1972, p. 115).

[5] Cf. Vito Pandolfi, *Op. cit.*, p. 57.

se întîlneau în cele mai diverse situații ale activităților practice (printre care și în strategia militară), apare ca foarte posibilă folosirea unor oglinzi metalice pentru orientarea luminii solare.

Efectele de lumină dirijată erau necesare și în vederea evidențierii unor apariții celeste sau pentru a detașa interpreții principali de corpul de ansamblu. În versurile inițiale din *Electra* de Sofocle, Bătrînul, adresindu-se lui Oreste și Pilade, îi sfătuiește să treacă la acțiune pentru că:

„. . . zorii s-au ivit . . .se-aud cum ciripesc
Și păsărelele . . . A nopții negură
S-a dus și stelele-au pălit" [6].

Cu siguranță că premiera acestei tragedii, așa cum își dorește și autorul, a avut loc în primele ore ale dimineții cînd soarele nu stăpînea pe deplin locul de joc. Iar întîlnirea celor trei, în fața palatului lui Agamemnon, probabil că a fost subliniată cu ajutorul unor fascicule dirijate de lumina solară.

*
* *

Ceea ce în teatrul grec apare doar ca o simplă ipoteză, la romani, în schimb, folosirea luminii naturale și artificiale în spectacol este în mare parte confirmată.

„Tot timpul cît au trăit — spunea în însemnările sale Henry de Montherlant — romanii au desfășurat un larg evantai care merge de la arta de a se bucura de viață pînă la arta de a muri, între aceste două extreme vădind curaj, gravitate, infamie și tristețe". Și, poate mai bine decît oriunde, o asemenea caracterizare își poate găsi deplina ei confirmare în spectacolul roman.

Profunzimea reprezentației teatrale, sobrietatea și economia mijloacelor artistice folosite de greci sînt înlocuite aici de o bogată imaginație artistică și de un fast împins pînă la exces.

[6] Sofocle, *Teatru*, trad. de George Fotino, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 132.

Suetoniu ne oferă o amplă colecţie de informaţii şi amănunte pitoreşti despre modul de realizare a unor asemenea spectacole. După victoria asupra galilor, Cezar „a urcat pe Capitoliu în lumini de facle cu patruzeci de elefanţi aşezaţi la stînga şi la dreapta carului şi purtînd candelabre" [7]. Tot Cezar a oferit mulţimii o luptă pe apă, pe un lac artificial special amenajat în regiunea Codeta. Aici s-au înfruntat „un mare număr de vase trireme, încărcate cu luptători" [8]. Mai tîrziu August, întrecînd pe toţi înaintaşii săi prin multitudinea, varietatea şi măreţia spectacolelor, a organizat un spectacol de lupte navale lîngă Tibru, unde se săpase un bazin anume [9]. Caligula patrona adesea „jocuri scenice în multe locuri şi de diferite feluri, cîteodată şi noaptea, cu lumini aprinse în tot oraşul" [10]. Iar Claudius „făcu să se reprezinte, în cîmpul lui Marte, cucerirea şi prădarea unui oraş, ca să dea imaginea şi supunerea regilor Britaniei" [11]. Manifestările de piromanie ale lui Nero se întîlnesc şi în organizarea unor spectacole, „în temă". În comedia lui Afranius numită *Incendiul* „se permise actorilor să ia pentru ei mobilierul scăpat din casa în flăcări" [12].

În amfiteatre şi în circuri, în afară de cursele solemne de *bige* şi *quadrige*, aveau loc spectacole *(ludi)* din cele mai variate, care se bucurau de montări deosebit de atent pregătite. Se reprezentau, de pildă, scene care înfăţişau omorîrea lui Orfeu, sfîrşitul tragic al lui Icar sau luptele lui Dedal cu fiarele sălbatice [13]. Toate aceste reprezentaţii, de un naturalism extrem, erau de fapt nişte sentinţe de condamnare la moarte *(ad bestias)*, întrucît protagoniştii cădeau pradă

---

[7] C. Suetonius Tranquillus, *Vieţile celor doisprezece cezari*, (trad.), *Caesar*, XXXVII, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1958, p. 21.

[8] *Idem, Op. cit.*, *Caesar*, XXXIX, p. 22.

[9] *Idem, Op. cit.*, *Augustus*, XLIII, p. 77.

[10] *Idem, Op. cit.*, *Caligula*, XVIII, p. 171.

[11] *Idem, Op. cit.*, *Claudius*, XXI, p. 213.

[12] *Idem, Op. cit.*, *Nero, Claudius, Caesar*, XI, p. 239.

[13] Cf. Nicolae Lascu, *Cum trăiau romanii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965, p. 405–430.

cu adevărat fiarelor sălbatice sau îşi sacrificau, cu premeditare, viaţa. În aceste „venationes" se puteau vedea dresuri de animale sălbatice sau lupte între fiare, iar deliciul publicului îl ofereau scenele de vînătoare în care arena era transformată într-o adevărată pădure exotică în desişurile căreia se hăituiau deopotrivă oameni, cîini şi animale de pradă. Asemenea scene halucinante, susceptibile să pună pe gînduri chiar şi pe un psihanalist, sînt menţionate de Marţial în al său *Liber spectaculorum sive de Spectaculis*, o culegere de texte de circumstanţă scrise cu ocazia inaugurării amfiteatrului flavian. Tabloul final din *Laureolus*, Martial ni-l prezintă astfel: „La fel ca în Sciţia cînd, prins de stîncă, Prometeu hrănea odinioară nesăţioasa pasăre cu inima sa foarte puternică, astfel Laureolus prins de o cruce reală a oferit carnea sa unui urs din Caledonia".

Pentru realizarea unor astfel de montări, schimbări rapide de decoruri, transformarea suprafeţei de joc într-un lac artificial, subsolul Colosseumului adăpostea în sute de camere („ipogei") diferite mecanisme, ascensoare, capcane pentru fiare, instalaţii de canalizare etc.

Pînă şi Seneca — dezgustat de aceste *arte de agrement* — nu poate rămîne nesimţitor la „maşiniştii care inventează decoruri ce se înalţă singure, etaje care se ridică pe nesimţite în aer şi alte feluri de surprize; obiecte care formau un tot se desfac, altele care se aflau la distanţă se apropie de la sine..." etc. etc. [14].

Oare ingeniozitatea organizatorilor de spectacole, de o asemenea amploare, să nu fi apelat şi la efecte luminoase, pentru completarea ambianţei scenografice pe care o doreau cît mai apropiată de realitate?

Un studiu al lui J. Aymard [15] se ocupă şi de reprezentaţiile nocturne, care aveau loc în amfiteatrele romane. Sub Domiţian, de pildă, s-au organizat vînători de animale sălbatice şi lupte de gladiatori, care au avut loc în timpul

---

[14] Seneca, *Scrisori către Luciliu* (LXXXVIII), (trad.), Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 294.

[15] J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris, 1951.

nopții la lumina torțelor. De asemenea, se realizau prezentări de tablouri vii însoțite de jocuri de lumini. Probabil că asemenea manifestări nocturne erau destul de numeroase din moment ce August a interzis la un moment dat „tinerilor băieți sau fete să asiste noaptea la vreun spectacol sau la jocurile seculare dacă nu sînt însoțiți de o rudă în vîrstă“.[16]

Cu toate dimensiunile lor imense (Colosseumul, de pildă, avea forma unei elipse rotunjite cu axele exterioare de 188 m și respectiv 156 m) amfiteatrele romane puteau fi acoperite cu o pînză de in (*vellum* sau *velarium*). Construit după metode complicate, cu tiranți și contragreutăți care permiteau alunecarea pînzei pe scripeți, acest imens parasolar era segmentat pe direcții radiale[17]. Manevrarea *vellum*-ului era încredințată unui corp ales de o sută de marinari *(classiari miscenatio* sau *vexillatio)*, special instruit în vederea acționării mecanismelor de întindere și strîngere rapidă a acestui uriaș acoperiș mobil, fixat prin console de zidurile exterioare. Un simplu raționament ne conduce la concluzia că pînza *vellum*-ului, uneori vopsită în purpuriu, avea și alte atribuții

în afară de protejarea spectatorilor de arșițe și intemperii.

Avem informații că pe timpul lui Caligula, în anumite momente ale spectacolului, la semnul acestuia, se ridica din cînd în cînd acoperămîntul textil. Suetoniu, care face această precizare, o folosește ca argument pentru a demonstra nesăbuința și cruzimea cezarului. Nu este exclus însă ca asemenea intenții să ilustreze, în ultima analiză, rafinamentul artistic al lui Caligula. Așa cum, dealtfel, ne spune același biograf, împăratul „dădu jocuri de circ foarte multe, care țineau de dimineață pînă seara, intercalînd aici cîte o vînătoare ca în Africa, aici cîte o cursă ca la Troia“ [18]. Și, deseori, asemenea spectacole aveau loc chiar și noaptea într-un cadru luminat

[16] C. Suetonius Tranquillus, *Op. cit.*, *Augustus*, XXXI, p. 69.

[17] Inginerul italian Giuseppe Cozzo, prin 1931, și ceva mai tîrziu Alberto de Angelis au relevat pentru prima dată, pe baza cercetărilor arheologice și a documentelor scrise, modul de folosire a decorurilor și *vellum*-ul în amfiteatrele romane.

[18] C. Suetonius Tranquillus, *Op. cit.*, *Caligula*, XVIII, p. 170–171.

feeric. Apare deci verosimilă intenția lui Caligula de a potența și prin variația intensității luminoase, cu ajutorul *vellum*-ului, reprezentațiile care aveau loc în timpul zilei. După cum este posibil ca și anumite porțiuni ale *vellum*-ului să se fi putut desface la nevoie, pentru obținerea unor efecte de lumină fasciculară pornite de la cea mai mare sursă naturală a lumii.

Dacă la aceasta se mai adaugă și iluminatul local, obținut cu ajutorul focurilor și al torțelor, precum și o posibilă folosire a unor ansambluri de oglinzi pentru dirijarea razelor luminoase, se poate trage concluzia că pe vremea romanilor iluminatul de spectacol era organizat după anumite criterii artistice.

* * *

În teatrul religios medieval se atestă folosirea luminii produse de lumînări și torțe, dar și o largă întrebuințare a noilor descoperiri pirotehnice.

Cînd, în afară de naosul catedralelor, spectacolele și-au extins aria de desfășurare în piețele burgurilor, în curțile mînăstirilor, în cimitire sau chiar în amfiteatrele antice, reprezentațiile se organizau numai în timpul zilei.

Eliberate de cadrul strîmt al bisericilor, spectacolele medievale — în special misterele — procedează la o amplificare dimensională și la o structurare specifică a spațiului de reprezentație. S-a ajuns ca scenele să aibă lungimi pînă la 50—60 m și adîncimi de 25 m pentru ca acțiunea să poată fi cît mai bine urmărită de numărul mare de spectatori (uneori de ordinul a 10 000—15 000).

Modul de rezolvare a spațiului este diferit în funcție de țări, tradiții, obiceiuri, utilizîndu-se în acest scop: o juxtapunere de compartimente, dispuse pe o estradă, numite în Franța *mansioane*; o estradă cu decoruri separate, în piețele burgurilor germane; o plantație circulară a locurilor de joc, în jurul spectatorilor, ca în Țările de jos; sau niște care mobile — *pageant*-uri — folosite în Anglia [19].

[19] Cf. Ileana Berlogea, *Teatrul medieval european*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 85—91.

Această scenografie simultană poate fi explicată prin caracterul deseori narativ al misterelor medievale. Dar este cert că arta plastică — şi în special pictura — şi-a pus amprenta, în mod decisiv, asupra concepţiei scenografice. Oarecum, dispunerea acestor compartimente reda, la o scară evident superioară, imaginile altarelor sau ale tripticelor din biserici şi catedrale, locul unde se născuseră de fapt primele manifestări de teatru medieval. Miniaturile din manuscrisele timpului şi tablourile pictorilor flamanzi, renani sau franconieni — mai cu seamă acelea ale lui Fouquet din Chantilly şi Memling — ne edifică asupra noii convenţii spaţiu-timp stabilită de scenografia medievală.

În ceea ce priveşte modul de desfăşurare a acestor reprezentaţii au rămas numeroase documente, multe dintre ele adevărate caiete de regie, în stare să ofere o imagine completă, elocventă, a uriaşului volum de muncă şi de organizare, a atenţiei acordate rezolvării montărilor şi simţului scenic de care dădeau dovadă aceşti artişti şi regizori anonimi.

Compartimentarea spaţiului de joc folosea o schemă oarecum fixă, după modelul estradelor din Mons sau de la Valenciennes: în partea dreaptă era reprezentat paradisul, iar în partea opusă infernul. Între aceste extremităţi, care încercau o materializare a dualismului naturii umane cu universul, erau intercalate celelalte mansioane, ce concretizau locul secvenţelor din scenariu (de pildă Ieslea din Bethleem, Golgotha, Casa de la Nazaret, Palatul lui Irod etc.).

Misterul Incarnării şi Nativităţii, reprezentat la Rouen în 1474, avea 22 mansioane distincte, acţiunea petrecîndu-se în patru oraşe diferite: Bethleem, Nazaret, Ierusalim şi Roma[20].

Paradisul, înălţat mult peste nivelul celorlalte mansioane, era conceput în formă de biserică şi se ajungea la el prin intermediul unei scări speciale. Acesta se bucura de atenţia cea mai mare din partea decoratorului. Fundalul era realizat din materiale puternic reflectante, pînze pictate cu stele de azur şi aur şi cu sori strălucitori. Uneori, cu ajutorul unor me-

[20] Cf. *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Paris, 1965, p. 565.

canisme, constelaţiile se puneau în mişcare. Dacă adăugăm că stăpînul cerului, înconjurat de îngeri, era aşezat pe un tron „din aur" ne putem da seama că, în bătaia luminii solare, acest cadru căpăta o deosebită grandoare.

În ceea ce priveşte infernul, realizat cu aceeaşi spectaculozitate, aici erau folosite din plin procedeele pirotehnice. Iadul era conceput în formă de turn, cu gratii şi ferăstruici. În faţa turnului se găsea o terasă unde dracii ardeau cîlţi, făceau zgomot, trăgeau cu tunul şi schingiuiau figuranţii goi, răstigniţi pe roţi în mişcare. Poarta turnului avea forma unui cap de monstru al cărui bot se căsca şi se închidea şi „arunca flăcări şi foc pe nări"[21].

Există numeroase informaţii asupra modului de folosire a efectelor luminoase şi pirotehnice din spectacolele medievale.

În *Cartea regizorului şi registrul de socoteli pentru Misterul Patimilor jucat la Mons în* 1501[22] se detaliază cu precizie modul de montare a acestui mister de Arnoul Gréban. Este menţionat, de exemplu, că s-a plătit o mare sumă curelarului Godeffroy du Pont care a realizat „şerpii aruncători de flăcări". Tot atît de însemnate au fost şi efectele luminoase, în special separarea întunericului de lumină în momentul creaţiei, efectele sonore, care reproduceau tunetele, ca şi folosirea unor trape pentru apariţia firmamentului celest, a pămîntului, a arborilor şi florilor. În scena dintre Cain şi Abel o notă prealabilă avertizează ca „să fie pregătit cărbunele aprins pentru ca el să poată arde cînd Abel îşi săvîrşeşte sacrificiul"[23].

Un alt document — citat de Max von Boehm[24] — referitor la misterul mut prezentat la Bourges în 1536, atestă, de asemenea, deosebita pricepere a meşterilor medievali în

[21] Cf. Gaston Baty, René Chavance, *Op. cit.*, p. 70—71.

[22] *Le livre de conduite du Régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, publicată de Gustave Cohen, Strasbourg, 1924.

[23] *Op. cit.*, p. 14.

[24] Max von Boehm, *Das Bühnen Kostum*, Berlin, 1921, p. 454—478.

folosirea procedeelor pirotehnice. Procesiunea s-a desfăşurat pe străzile oraşului, pornindu-se de la mînăstirea Sfintei Sulpicia. În coloană se puteau vedea „diavoli cu părul lung pe cap . . . acoperiţi în aşa fel încît păreau că aruncă foc". Apoi veneau alţii îmbrăcaţi în veşminte aurii şi argintii, puternic reflectante. Urma un dragon lung de aproape 4 m care-şi mişca capul, ochii, coada şi scotea limba aruncînd flăcări". Lung de peste 4 m şi lat de 2,5 m, iadul se înfăţişa „sub formă de stînci deasupra cărora se înălţa un castel în flăcări. În castel era Lucifer, căruia i se vedeau numai capul, umerii şi pieptul".

În misterul prezentat la Valenciennes, în 1547, îngerii care zburau spre cer aveau bastoane de aur din care „ieşeau flăcări pline de scîntei" [25]. Germain Bapst ne oferă şi informaţii cu privire la modul de realizare a tunetelor („pietre care erau mişcate puternic într-un butoi") ca şi despre folosirea efectelor de fulger în *Misterul Încarnării şi Nativităţii*, prezentat la Amboise în 1497.

Dacă textele erau lipsite în general de valoare artistică, spectacolele cîştigau în schimb prin caracterul vizual al montărilor. În acest scop, tehnicianul medieval, acel „maître (conducteur) des secrets", punea la contribuţie toată priceperea şi ingeniozitatea sa. Fîntîni arteziene, apa izvorînd din stînca lovită de braţul lui Moise, trape care permiteau apariţia şi dispariţia personajelor, instalaţii de scripeţi cu ajutorul cărora se ridicau spre cer sau coborau pe pămînt diferiţi eroi biblici — iată numai cîteva dintre scenele care erau deosebit de apreciate de public.

La reprezentaţia misterului *Viaţa Sfîntului Martin*, ce a avut loc la Seurre în 1496, s-a apelat la meşterul Germain Jacquet din Autun, care a făcut să coboare Sfîntul Spirit asupra apostolilor cu „un foc mare făcut cu ajutorul rachiului" [26].

Alte aspecte, cu privire la bogata imaginaţie de care dădeau dovadă autorii acestor spectacole, le întîlnim în relatarea

[25] Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893 p. 42–43.
[26] Cf. *Histoire des spectacles*, p. 566.

despre *Misterul patimilor*, prezentat la Valenciennes în 1547. Se spune printre altele: „Îngerii şi diferite alte personaje coborau din înălţimi fiind, rînd pe rînd, văzuţi şi nevăzuţi . . . Arborele lui Moise era la început uscat şi fără fructe. Apoi, pe neaşteptate, s-a umplut de flori şi roade. Sufletele lui Irod şi Iuda au fost duse de diavoli prin văzduh. . . . În momentul morţii Mîntuitorului pămîntul s-a cutremurat, pietrele s-au spart în bucăţi, săvîrşindu-se cu o artă perfectă şi alte minuni de felul acesta" [27].

În timpurile moderne cîţiva oameni de teatru au încercat să reconstituie desfăşurarea unor astfel de reprezentaţii. Gustave Cohen, eminent cercetător, căruia teatrologia îi datorează o bună parte din restituirile acestei perioade, a organizat asemenea spectacole, care au avut un oarecare ecou mai mult în rîndul iniţiaţilor.

Regizorul şi dramaturgul rus Nikolai Evreinov a înfiinţat în 1907 la Leningrad, împreună cu baronul Driesen, *Starinîi Teatr* (Teatrul vechi), unde a montat o serie de miracole şi farse ale unor autori medievali francezi (Rutebeuf, Adam de La Halle etc.). Viziunea spectacolului medieval ca spectacol de masă a stat şi la baza montării de către acelaşi regizor a *Asediului Palatului de iarnă*, prezentat, tot la Leningrad, la 7 noiembrie 1921.

Mai interesante au fost însă acele spectacole care, preluînd în mod creator o serie de realizări ale scenei medievale, au fost adaptate la sensibilitatea şi gustul spectatorului contemporan. Astfel, în 1925, Max Reinhardt montează într-o catedrală din Salzburg un mister medieval scris de Hugo von Hofmannsthal. Demnă de semnalat, în această reactualizare, a fost combinarea eclerajului incandescent cu lumina produsă de facle şi lumînări, precum şi încercarea de a separa nu numai fizic dar şi vizual spaţiul de joc.

Scenografia simultană are şi astăzi aplicabilitate în diverse montări care urmăresc, printre altele, şi un ritm alert al repre-

[27] Cf. L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, vol. II, Paris, 1880, p. 155.

zentației. Iar iluminarea limitată sau extensivă (însă gradată ca intensitate pe diverse porțiuni) a locului de joc și-a găsit modalitățile cele mai interesante de folosință în spectacolele de teatru montate în aer liber. Un astfel de procedeu a întrebuințat, de pildă, Sorana Coroamă în vederea obținerii unei desfășurări dinamice, cinematografice, a reprezentației cu piesa *Viforul* de Barbu Șt. Delavrancea, în incinta Cetății de Scaun a Sucevei (1967). În timp ce Luca Arbore era acuzat de trădare, spectatorul putea urmări cum, în penumbră, la porți, se întăreau străjile, o vedeau pe Oana în clarobscur plimbîndu-se îngîndurată prin cetate, iar în diverse puncte de lumină (mai atenuate ca intensitate decît în locul de maxim interes) figurația își manifesta neliniștea față de nesăbuirea faptelor lui Ștefăniță.

* * *

Noua organizare a spațiului de reprezentație, produsă de transferul spectacolelor teatrale din aer liber în spații închise, determină ca o necesitate iminentă folosirea iluminatului artificial. Trebuie observat că scena clasică [28], prefigurată la începutul Renașterii și care va dăinui pînă în zilele noastre, a fost precedată de o serie de forme constructive intermediare [29]; după cum instalațiile de iluminat ale unei asemenea scene constituie rodul unui proces îndelungat de evoluție și stabilizare.

Mișcarea umanistă, manifestată în domeniul teatral încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea la Roma, Florența, Ferarra, Pavia, s-a concretizat prin reprezentarea unor texte clasice

[28] „A l'italienne" denumită și „cutie optică", „scenă acvariu" sau „scenă caleidoscopică".

[29] Liviu Ciulei consideră că, în afara teatrelor de curte și a scenelor trupelor ambulante, au existat două forme principale de tranziție: *teatrul elisabethan (Oul de lemn)*, căruia englezul Burbage i-a dat în 1576, prin Globe-Theater, expresia sa definitivă, și *scena terențiană*, apărută în Italia în secolul al XVI-lea, o încercare de revenire la formula arhitectonică a teatrului antic (L i v i u C i u l e i, *Trecut și viitor în arhitectura teatrului de azi*, în revista „Secolul 20, nr. 5–6, anul II, mai-iunie 1962, p. 201–202).

(Plaut, Terențiu) sau a unor încercări dramatice care se eliberau de formula și destinația spectacolelor medievale.

Primele reprezentații teatrale din săli au avut loc în spațiile privilegiate ale unui castel sau palat, făcîndu-se, în acest scop, cîteva amenajări de circumstanță [30]. Cadrul intim, aproape familial, în care se desfășurau aceste spectacole, nu provocase acea demarcație spațială netă între actori și auditoriu, cu consecințele ei ulterioare negative în ceea ce privește activizarea publicului.

Depărtîndu-se de convențiile teatrului medieval, realizatorii celor dintîi spectacole renascentiste vor respecta la început integritatea mansioanelor, a decorului simultan; dar vor organiza acest decor într-un ansamblu care permitea să se observe unitatea de loc, dictată de conceptele clasicismului [31]. Încercarea este repede abandonată deoarece dimensiunile mici ale locului de reprezentație anulau efectele și măreția scenografiei medievale din aer liber.

Se recurge la crearea iluziei unui spațiu artificial, apelîndu-se în acest scop la procedeele picturale.

Primele tentative de a reda pe o suprafață plană impresia de volum a formelor spațiale se manifestă încă din secolul al XIV-lea, în picturile lui Giotto și ale elevilor săi. Apoi, Masaccio, Paolo Uccello, Pierro della Francesca vor transforma și dezvolta universul pictural cu ajutorul științei perspectivei. Îmbogățită cu aceste experiențe, împreună cu cele ale lui Mantegna, Ghirlandajo, Leon-Battista Alberti, pictura reușește, astfel, să „introducă între planuri geometrice iluzia vieții desfășurîndu-se în profunzime" [32].

[30] Documentele vremii atestă că în anul 1491, la Ferrara, s-au desfășurat spectacole în spații închise. La palatul lui Ercole I, în timpul carnavalului, se organizează o microstagiune teatrală cu piese ale unor autori clasici latini (Cf. V i t o P a n d o l f i, *Istoria teatrului universal* (trad.) vol. I, Editura Meridiane, București, 1971. p. 211–212).

[31] Într-o corespondență din Ferrara, din 1502, Isabelle d'Este vorbește despre „casele aliniate încă fără artă ca niște «mansioane»" (Cf. *Histoire des spectacles*, p. 588–589).

[32] É l i e F a u r e, *Istoria artei* (trad.), vol. III (Arta Renașterii), Editura Meridiane, București, 1970, p. 80.

Aplicarea noului procedeu pictural în teatru marchează și momentul eliberării definitive de scenele Evului Mediu. Ca și în pictură, practica perspectivei teatrale constă în folosirea pe scenă, ținînd seama de necesitățile tehnice, a legilor perspectivei lineare și a cerințelor perspectivei aeriene sau atmosferice. Perspectiva lineară rezultă din diminuarea cantitativă a obiectelor la diferite distanțe. Perspectiva aeriană permite să se indice depărtarea relativă a obiectelor prin degradarea progresivă a tonurilor de la primele planuri pînă în depărtări [33]. Este vorba deci de a reda aparențele lumii vizibile aplicînd regulile perspectivei atît în trăsătura cît și în culoarea materialului scenic [34].

Trecerea de la pictura de șevalet la realitățile scenei, mai ales cînd pînzei pictate i se alătură și elemente sculpturale, determină folosirea unor lumini dirijate care să întîlnească decorul sub aceleași unghiuri de incidență ce le-a avut pictorul în conceperea operei sale.

Montînd, cu decorurile sale, în 1518, piesa *I Suppositi* de Ariosto, Rafael Sanzio a compus și lumina spectacolului. Cu ajutorul candelabrelor amplasate în diverse unghiuri, dintr-o sală special amenajată a castelului St. Angelo, precum și cu „concursul" razelor solare, care pătrundeau printre perdelele ferestrelor și erau îndreptate exact în locurile propuse, s-au obținut efecte luminoase deosebite.

Realizarea marelui pictor renascentist a fost precedată și continuată și de alți artiști plastici și arhitecți, care devin coordonatorii principali ai unor spectacole, dovedind măiestrie în compunerea decorului și cunoștințe practice deosebite privind tehnica iluminatului. Am putea aminti, printre alții, pe Bramante, Bartolomeo da Urbino, Ferdinando Galli-

[33] Cf. Louis Réau, *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, art. *Perspective*, Paris, 1930, p. 353.

[34] „Suprafața unui corp — spunea Leonardo da Vinci — participă la culoarea corpului pe care-l luminează și, de asemenea, la culoarea aerului care se interpune între ochi și corpuri, adică a culorii mediului transparent interpus. Între culorile de aceeași calitate, partea secundară nu va fi de aceeași valoare. Aceasta provine din multiplicarea culorii proprii a mediului interpus" (Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture* (trad.), Paris, 1919. p. 99).

Bibiena, Francesco Granacci (celebru mai ales pentru organizarea, sub Lorenzo de Medici, a unor cortegii menite să evoce triumfurile generalilor romani), Bernardo Buontalenti (care a dat o dezvoltare incomparabilă serbărilor organizate, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, de marii duci din Toscana). Apoi Baldassare Peruzzi despre care Giorgio Vasari, în celebrele sale biografii artistice, spunea că, la reprezentarea piesei *La Calandria* de Bibbiena (1514), a făcut decorurile și „tot el a hotărît cum să fie candelabrele, luminile din scenă pentru decoruri, ca și toate celelalte lumini trebuincioase, a căror folosință . . . se pierduse cu desăvîrșire" [35]. Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea apar și primele lucrări de teoretizare a perspectivei. Sebastiano Serlio, arhitect bolognez, discipolul lui Peruzzi, profită de timpul său liber de la curtea lui Francisc I pentru a da la iveală un tratat de arhitectură cu un capitol aparte consacrat perspectivei. În această carte — *Second Livre de perspective* (Paris, 1545) — el descrie trei tipuri de decoruri inspirate de Vitruviu pentru „scena comică", „scena tragică" și „scena satirică", destinată pastoralelor, insistînd asupra rolului expresiv al luminii și umbrelor și dînd diferite rețete pentru luminile colorate și artificiale [36]. Cu ajutorul unei soluții de sare amoniacală, introdusă într-un recipient și pusă în fața unei flăcări, se poate obține — arată el — o „culoare celestă, singulară și minunată". Peste secole, în 1936, Ion Sava, experimentînd procedeul, dar folosind ca sursă luminoasă becul electric, se entuziasma de rezultatele excelente obținute cu acest ingenios filtru colorat, care „comprima fasciculul de lumină pe un loc limitat făcînd ca acela care e situat în afara razelor să nu fie văzut cu toate că el vedea" [37].

Leone Hebreo de Sommi în micul său tratat dialogat, asupra punerii în scenă [38], dă sfaturi privind folosirea ilumi-

[35] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1962, p. 264.

[36] Vezi Odette Aslan, *L'art du Théâtre*, Paris, 1963, p. 500–501.

[37] Ion Sava, *Lumina în teatru* (manuscris pus la dispoziție de Lidia Sava, soția regizorului).

[38] *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (Manuscris, Parma 1550); tratat descoperit și publicat de Giulio Bragaglia.

natului, pe care le-am putea considera drept „psihodramatice". El distinge lumina dramelor de aceea a comediilor, în sensul că lumina dramelor trebuie să fie „adombratta" pentru a produce „o profundă groază asupra spectatorilor". La „prima împrejurare tristă" — spune De Sommi — am pus (după cum fusese pregătit) ca cea mai mare parte din luminările de pe scenă, care nu slujeau perspectivei, să fie în clipa aceea stinse ori acoperite". Tot lui îi aparține ideea de folosire a unor „oglinjoare pentru a face scena mai luminoasă și mai veselă". Un umanist arheolog, Daniele Barbaro, în *Pratica della perspettiva* (Veneția 1568), insistă și el asupra dozajului de umbre și de lumini.

În momentul cînd scena cutie apare în forma ei clară [39], lumina direcțională îndreptată asupra decorului nu mai satisface. Actorii fiind luminați din spate apăreau ca niște umbre chinezești. După exemplul iluminatului natural se montează candelabre cu lumînări, deasupra spațiului de joc. „Scena va fi foarte luminată, fără ca cineva să-și dea seama de unde, sau măcar în ce fel se produce o lumină atît de frumoasă", indică Angelo Ingegneri [40] în tratatul său de scenografie, publicat în 1598.

Dar soluția iluminatului de sus nu era întru totul satisfăcătoare, pentru că pe podium apăreau umbre pronunțate, iar rampele nu puteau atenua decît parțial, cu lumina de jos, aceste suprafețe întunecate.

În celebrul său tratat de tehnică teatrală [41], Nicola Sabbattini discuta posibilitățile cele mai avantajoase de amplasare a surselor de iluminat. Obiectînd asupra luminilor care vin numai dinspre sală, pentru că în acest mod „scena va deveni clară pînă la exces", și refuzînd luminile îndreptate dinspre fundul scenei (în acest caz „scena va fi supărător de obscură"),

[39] Se consideră că adevărata ruptură cu scena antică apare odată cu construcția teatrului Farnese din Parma (1619), opera arhitectului Gian Battista Aleotti (Liviu Ciulei, *loc. cit.* p. 202—203).

[40] Cf. Vito Pandolfi, *Op. cit.*, p. 262.

[41] *Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri* (Ravena, 1638). Problema luminii este tratată în capitolul *Cum și din ce loc trebuie să vină lumina pentru a colora scena* (vezi Odette Aslan, *Op. cit.*, p. 502— 503).

Sabbattini aduce un nou element. El este de părere că lumina trebuie să fie dirijată dintr-o parte a scenei, fie din stînga, fie din dreapta acesteia. Numai în acest caz se vor obține „lumini și umbre într-adevăr exact repartizate". Și iată cum, necesitatea creării unor condiții mai bune pentru sublinierea formelor spațiale ale obiectelor și persoanelor, de a scoate în evidență microrelieful obiectului, de a corecta iluminatul frontal și de a produce în viitor pe scenă o bogăție de clar-obscururi, a determinat introducerea iluminatului lateral.

Probabil că sfaturile lui Sabbattini nu au prins viață imediat din moment ce, cu 120 de ani mai tîrziu, Algarotti revine asupra chestiunii cu argumente asemănătoare. Totodată, el recomandă ca pentru efectele de clarobscur să se folosească exemplele picturilor lui Rembrandt, Giorgione, Tițian [42]. Tot Sabbattini teoretizează și aplică principiile perspectivei aeriene *(sfumato)* și indică un mijloc destul de simplu, dar eficace, pentru atenuarea progresivă a intensității luminoase. Niște mici cilindri *(capuccio)*, suspendați cu un fir deasupra flăcării, se puteau coborî cu ajutorul unui sistem de scripeți și astfel se scădea nivelul de iluminare. Acești cilindri erau prevăzuți cu orificii în care se monta o sticlă colorată, fiind posibilă deci și o modificare a valorilor cromatice ale scenei.

Aceeași preocupare de variație a intensității și coloritului luminii, dar prin mijloace diferite, se întîlnește și în alte locuri. În Anglia, de pildă, odată cu construcția sălilor acoperite — prima fiind cea a familiei Blackfairs (1596) — s-au încercat efecte de lumini prin așezarea unor stofe colorate în fața ferestrelor ce luminau platoul [43].

Treptat, dar sigur, dispoziția iluminatului de bază a scenei capătă aproximativ configurația pe care o cunoaștem azi. Buontalenti — se pare — a fost primul care a găsit cele mai bune metode pentru iluminarea fundalului, iar Ferdinando Galli-Bibiena a folosit efecte de lumini pe pînza de fundal. Germain Bapst [44] constată, dintr-un manuscris venețian din 1675, că, la acea dată, pentru reprezentarea spectacolelor de

[42] Cf. *Histoire des spectacles*, p. 801.

[43] Cf. Gaston Baty, René Chavance, *Op. cit.*, p. 105.

[44] Germain Bapst, *Op. cit.*, p. 378.

balet se foloseau lumini suspendate de bare orizontale, adică precursoarele „rivaltelor" din teatrul actual. Iar pe la 1782 ilustrul savant Lavoisier, într-un lung memoriu adresat Academiei de Ştiinţe, privind iluminatul teatrelor, susţine necesitatea unor surse luminoase în puncte ridicate şi totodată ascunse de privirea spectatorilor. În acest scop, el propune să se aşeze în spatele frizelor scenei o serie de lămpi atîrnate de prăjini orizontale. Sînt de fapt precursoarele proiectoarelor de la pasarelă din teatrele noastre, cu atît mai mult cu cît Lavoisier indică şi folosirea unor materiale reflectante — în speţă nişte table de fier — care să servească la concentrarea şi dirijarea fluxului luminos al lămpii" [45].

Tratatele de scenotehnică din timpurile Renaşterii trezesc uimire prin inventivitatea cu care tehnicienii acelor vremuri obţineau cele mai variate efecte de lumină, folosindu-se de mijloace materiale rudimentare în comparaţie cu posibilităţile actuale. Cînd Nicola Sabbattini afirma că: „noi ştim să facem să apară luna pe o pînză neagră, să producem fulgere şi tunete, să simulăm incendiile", cuvintele sale rezumau — în parte — preocupările pentru fast şi spectaculozitate din această perioadă. Ca şi scenografii care s-au inspirat din lucrarea lui Vitruviu, *De architectura*, tehnicienii de teatru apelează pentru început la cunoştinţele predecesorilor lor din antichitate [46] şi la experienţa teatrului medieval. Treptat însă aceştia au devenit nişte adevăraţi „ucenici vrăjitori" care uimeau publicul şi se entuziasmau ei înşişi de invenţiile lor. Din păcate, ca şi în povestirea lui Goethe, exacerbarea mijloacelor scenice, ca un reflex al avîntului general pe plan economic, a îndreptat teatrul pe căi prea puţin dorite în raport cu misiunea sa.

Giacomo Torelli, Bernardo Buontalenti, Cosimo Lotti, Corrado Ricci şi atîţia alţi înzestraţi arhitecţi şi tehnicieni îşi consumau talentul şi energia realizînd spectacolele feerice,

[45] Cf. Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, cap. XIII, Paris, 1944, p. 109.

[46] *Onomastikon*, lucrarea grecului Pollux, tradusă în Italia în 1502, furniza o serie de informaţii privind scenotehnica teatrelor antice.

agreabile, care bucurau ochii, dar încîntau prea puţin spiritul [47].

Secolul al XVI-lea destramă, aşadar, toate aspiraţiile Renaşterii de a reînvia tragedia clasică, cu preceptele aristotelice şi configuraţia scenei antice.

* * *

Cele două compartimente distincte ale teatrului „cutie optică" — scena şi sala — au cunoscut perioade de timp diferite în ceea ce priveşte procesul lor de formare şi dezvoltare. Scena, aşa cum o cunoaştem azi, ca un tablou magic, cu maşinăria sa ascunsă în spatele portalului şi cu o linie de demarcaţie la limita cortinei, care separă rigid actorii de public, a avut ciclul ei iniţial de evoluţie, începînd de la sfîrşitul secolului al XV-lea pînă în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Sala a cunoscut epoca sa de maturizare tehnică şi arhitectonică în timpul secolului al XVII-lea, ca urmare a tentativei la fel de temerare a muzicienilor şi poeţilor de a redimensiona, cu ajutorul dramei lirice, sinteza artistică a antichităţii.

În această formulă funcţională „teatrul devine o sală în care publicul comunică, printr-o deschidere, cu o altă sală unde joacă actorii. Or, ceremonia teatrală se situează la polul opus al acestei concepţii" [48].

Deşi în secolul al XVIII-lea delimitarea spaţială încă nu se manifestă în mod absolut — actorii şi cîntăreţii avansînd în mijlocul spectatorilor, iar sala servind, uneori, şi ca loc de reprezentaţie — totuşi, încet, dar sigur, în decursul primelor două sute cincizeci de ani de existenţă, scena Renaşterii izolează interpreţii în această „cutie de iluzii".

[47] Cum a fost de exemplu, reprezentarea, în 1639, la Curtea regelui Spaniei, a piesei mitologice *Faeton, fiul soarelui* de Calderon. Florentinul Cosimo Lotti a construit în acest scop un teatru plutitor pe mare, cu un sistem de iluminat compus din 3000 de lumînări (Cf. *Octavian Gheorghiu*, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1964, p. 203).

[48] Pierre Sonrel, *La sale de spectacle*, în „L'architecture d'aujourd'hui", Nr. 23, mai 1949, p. 22.

Tot în perioada amintită, dispoziția iluminatului de bază al scenei își capătă aproximativ configurația cunoscută azi [49]. De acum încolo numai natura și intensitatea surselor luminoase au suferit îmbunătățiri calitative pe măsura progresului tehnic.

Pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pentru iluminatul spațiului de reprezentație și al sălii, se foloseau luminările. În 1660 Molière luminează scena de la Palais Royal cu ajutorul unei rampe compuse din 48 de luminări și 12 lustre, fiecare cu cîte 10 luminări. Cînd reprezentațiile aveau loc în prezența regelui Ludovic al XIV-lea, luminările din seu erau înlocuite cu luminări din ceară de albine sau din spermanțet. Dintr-o gravură engleză de epocă rezultă că, pe la 1630, scena teatrului londonez Redbull era luminată de trei lustre cu 8 luminări fiecare, la care se adăuga o rampă [50]. Primul nostru istoric de teatru, Nicolae Filimon, relatează în *Ciocoii vechi și noi* că, în 1818, la „Cișmeaua roșie", „iluminația era în adevăr curioasă, căci, în loc de lampadariu și lampe, teatrul era peste tot iluminat cu luminări de seu puse în sfeșnice de tinichea, spînzurate împrejurul sălii".

Figuranții cu prezența cea mai activă în spectacol erau „mucarii", însărcinați să aprindă luminările înainte de ridicarea cortinei, să supravegheze arderea acestora pe timpul reprezentației și să ajusteze mucurile luminărilor. Ei se mișcau nestingheriți, chiar în timpul spectacolului, și dexteritatea cu care își făceau datoria nu trecea deloc neobservată.

Către 1750, micile policandre din sală și din avanscenă sînt înlocuite la Operă și la Comedia Franceză printr-un policandru mare suspendat în centrul sălii [51]. Ceara luminărilor se scurgea deseori pe hainele și perucile spectatorilor. De aceea se rezervau lojile persoanelor alese, urmînd ca zona de sub policandru să fie ocupată de publicul obișnuit. „Numai ignorantul din provincie se ducea la teatru la ora exactă; parizianul știa foarte bine că piesa nu începea niciodată înainte de ora trei cel mai devreme, după vecernie, spre a se sfîrși pe la ora șapte. Reprezentația era destul de lungă; cuprindea, de obicei, o tragedie și o comedie scurtă. Se făcea o pauză după fiecare act pentru un motiv foarte simplu și anume din nevoia de a se lăsa candelabrele jos și de a se curăța luminările; *din această cauză nici un act din teatrul clasic nu dura mai mult de o jumătate de oră*" (Subl. noastră) [52].

Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd scena „à l'italienne" își conturează profilul, iar adîncimea acesteia se amplifică, iluminarea scenei, obținută cu ajutorul luminărilor, devine nesatisfăcătoare. Se trece la folosirea lămpilor cu ulei și odată cu aceasta dispare și breasla mucarilor! Șirul de lampioane așezat în fața scenei fumegă, orbește actorii, înnegrește decorurile și provoacă o ceață între spectatori și interpreți. Un martor al vremii consemnează cu umor că toate spectacolele aveau un final trist, spectatorii lăcrimînd nu atît din cauza faptelor înfățișate pe scenă, cît datorită fumului înecăcios degajat de lămpile cu ulei.

În 1782 Argand inventează și Quinquet fabrică o lampă cu ulei al cărei fitil era protejat de un cilindru din sticlă. Flacăra avea o ardere mai uniformă și nu mai degaja fum. La teatrul „Odeon", recent înființat, se instalează o primă lustră cu asemenea „quinquete". Niște manșoane, din pînză verde transparentă, care se puteau coborî în jurul sticlelor

---

[49] Iluminatul scenei este împărțit în următoarele categorii de bază: iluminatul frontal, iluminatul suprafeței principale de joc, iluminatul orizontului (fundalului) și iluminatul portativ.

— Aparatele pentru iluminatul frontal sînt: rampa, proiectoarele dispuse în plafonul sălii și lateral în sală, precum și proiectoarele de urmărire.

— Iluminatul suprafeței principale de joc (sau al scenei propriu-zise) se realizează de la pasarela mobilă, de la rivalte, de la arlechini și cu ajutorul aparatelor de iluminat montate deasupra spațiului de reprezentație.

— Orizontul se luminează atît de sus cît și de jos, folosindu-se în acest scop reflectoare cu filtre colorate.

— Iluminatul portativ se utilizează pentru diferite efecte speciale și în vederea completării iluminatului produs de aparatajul montat în instalația fixă.

[50] Cf. Germain Bapst, *Op. cit.*, p. 269.

[51] Cf. Pierre Sonrel, *Op. cit.*, Cap. XIII, p. 108–110.

[52] Georges Mongrédien, *Viața de toate zilele în timpul lui Ludovic al XIV-lea*, (trad.), Editura Minerva, București, 1972, p. 146.

de lămpi, serveau pentru obținerea unor efecte de noapte. Se folosesc și filtre din sticlă colorată, deși odată montate în fața lămpilor acestea erau greu de schimbat pe parcursul reprezentației. Astfel că cel puțin un act din piesă se desfășura în ambianța cromatică aleasă inițial.

Cu toate îmbunătățirile aduse (oglinzi reflectante în spatele flăcării, rotițe și pistoane care intensificau și ordonau flacăra etc.), lămpile cu ulei sînt destul de repede abandonate în favoarea unei noi cuceriri a tehnicii iluminatului.

Cu ocazia premierei spectacolului *Aladin sau lampa fermecată* de Nicolo Isouard, Opera din Paris inaugurează, la 22 februarie 1822, iluminatul cu gaz aerian, invenția lui Philippe Lebon. Pe lîngă eliminarea completă a tuturor inconvenientelor surselor de lumină anterioare, noua invenție oferă și posibilitatea unei comenzi centralizate a reglajului intensității luminoase. Prin variația debitului de alimentare cu gaz se putea coborî sau ridica înălțimea flăcării. Conductele, care alimentau iluminatul scenei și al sălii, aveau secțiuni variabile fiind asemănătoare cu țevile de orgă. Toate erau grupate la un post central de unde șeful de lumini efectua manevrele de variație necesare ale debitului de gaz. De aici și denumirea de „orgă de lumini“, care a fost moștenită în teatru și după introducerea reglajului electric al intensității luminoase.

Pentru a se elimina efectul crud al luminii, fiecare sursă era înconjurată cu globuri din cristal mat. Creșterea intensității luminoase, datorită lămpilor cu gaz aerian, intensifică criticile la adresa rampei. Actorii fiind luminați de jos în sus, fețele lor capătă un aspect straniu. Pericolul permanent de incendiu ca și căldura insuportabilă ce se degaja au determinat, printre altele, ca la Comedia Franceză scena să fie luminată în continuare cu lămpi cu ulei, deși pentru sală și foaiere se folosea încă din 1843 gazul aerian.

Electricitatea își face apariția în teatru la cumpăna secolului al XIX-lea. În 1849, cu ocazia reprezentării operei *Profetul* de Meyerbeer, s-a folosit un proiector cu arc voltaic inventat de fizicianul Foucault și perfecționat de Duboscq.

Într-o scrisoare, Chopin prezintă astfel noutatea: „Se prepară un soare la Operă . . . El este făcut din jerbe de lumină electrică“. Energia era asigurată de șaptezeci de pile Bunsen. Tot cu această ocazie, un actor purta pe frunte o stea luminoasă alimentată de la o pilă electrică portabilă.

Între 1880 și 1890, majoritatea teatrelor importante din Europa și America adoptă definitiv iluminatul electric cu incandescență [53].

Lămpile cu filament metalic, din wolfram, care au precedat lămpile cu filament din cărbune, nu erau prevăzute, la început, cu nici un sistem optic de concentrare și dirijare a fluxului luminos [54].

Peste cîțiva ani la „Nouvel Opéra“ din Paris se vorbește despre o „lanternă“ din lemn care închidea o sursă electrică de lumină. Lanterna avea o lentilă în față și o oglindă în spatele lămpii. Este primul proiector cu lampă electrică din teatru.

Secolul nostru va cunoaște o dezvoltare incomparabilă în ceea ce privește tehnica iluminatului de scenă. Referindu-ne,

---

[53] Primul teatru în care a fost instalată lumina electrică a fost cel din Brno, în noiembrie 1882; în luna decembrie, a aceluiași an, teatrul din Boston aplică invenția lui Edison. Apoi urmează Opera din Paris în 1883 (după o serie de experimente începute în 1881); Scala din Milano în 1884, pentru sală, și în 1891, pentru scenă; la Comedia Franceză, în 1887, se înlocuiesc lămpile cu ulei din scenă cu iluminatul electric.

Teatrul Național din București inaugurează noul sistem de iluminat la 8 aprilie 1885, cu ocazia premierei *D-ale Carnavalului*. „Piesa D-lui Caragiale a avut mai puțin succes decît lumina electrică ce se inaugura în aceeași seară“ (sic!) nota cu malițiozitate cronicarul ziarului „L'Indépendence Roumaine“.

Instalațiile erau alimentate de la uzina electrică aflată chiar în curtea clădirii. Era de fapt a doua „fabrică de curenți electrici“, prima existînd încă din 1882, pe locul unde se află azi clădirea Bibliotecii Centrale Universitare.

[54] Compania Gazului din București menționa în 1885 îndatorirea de a da Teatrului Național „lumina electrică pentru lampe, cîte avea teatrul, fie la iluminatul ordinar — cu 961 de lampe — fie la iluminatul extraordinar cu 1490 lampe, plus 312 sofite colorate pe scenă“. În serile de premieră se aprindeau cîte 1800 de becuri electrice iar la repetițiile pieselor se foloseau 300 de becuri.

pe scurt, la progresele manifestate în acest domeniu, putem distinge trei direcții principale de acțiune și anume: creșterea eficacității luminoase a lămpilor electrice, diversificarea aparatelor de iluminat, realizarea unor instalații de comandă și reglaj ale iluminatului, special destinate scenei teatrale.

Lămpile cu incandescență dețin și astăzi în teatru poziția preponderentă în ierarhia folosirii surselor electrice de lumină. Gama de puteri a lămpilor utilizate este foarte variată, fiind cuprinsă între 100 W și 5000 W. Pentru obținerea luminii dirijate se folosesc lămpi cu balonul din sticlă transparentă, iar iluminatul general al scenei este asigurat de aparate prevăzute cu lămpi avînd balonul opal sau mat.

Perfecționările aduse în existența de aproape un secol a lămpilor cu incandescență și-au găsit o largă aplicabilitate și în teatru. De menționat, între altele, introducerea în balonul de sticlă a unui amestec de gaze inerte (azot-cripton sau azot-aragon), fabricarea unor filamente dublu spiralate și de dimensiuni reduse, ridicarea temperaturii de incandescență a filamentului, toate acestea în vederea obținerii unui randament luminos sporit și a realizării unei culori a luminii emise mai apropiate de cea naturală.

Cerințele specifice ale aparatajului de iluminat pentru scenă — asociate ulterior cu acelea pentru cinematografie și televiziune — au orientat atenția constructorilor și spre producerea unor lămpi cu incandescență care să răspundă acestor necesități. Astfel, s-au realizat lămpile oglindate al căror balon, asemănător ca formă unei ciuperci, este reflectant pe porțiunile laterale și opal sau mat în regiunea centrală. Apoi lămpile supravoltabile, caracterizate printr-o îmbunătățire substanțială a fluxului luminos și culorii emise, datorită supravoltării filamentului în decursul unor intervale scurte de timp. S-ar mai putea adăuga sursele alimentate la tensiuni mai mici de utilizare (12—60 V) care conduc, de asemenea, la obținerea unor eficacități luminoase sporite precum și lămpile prevăzute cu două filamente ce pot intra parțial sau simultan în funcțiune.

S-au operat modificări serioase și în ceea ce privește forma balonului din sticlă și a soclului, în ultimul caz — mai ales pentru lămpile de puteri mari — adoptîndu-se niște formule constructive specifice, apte să permită realizarea unui contact electric cît mai perfect.

În ultimul timp, scena teatrală a apelat și la alte surse de lumină electrică. Am aminti, în primul rînd, lămpile fluorescente. Datorită formelor lor lungi, tubulare, a constanței și calității luminii emise precum și a consumului redus de energie electrică, aceste lămpi, cu descărcări electrice în gaze, se folosesc astăzi, în mod curent, pentru iluminarea suprafețelor mari ale fundalelor sau cicloramei. Introducerea lămpilor fluorescente a fost ușurată și de găsirea unor posibilități de reglare a intensității lor luminoase. Lămpile cu xenon, a căror lumină este asemănătoare cu aceea a unei zile însorite, tind să înlocuiască proiectoarele cu arc electric folosite pentru lumina de urmărire. O realizare relativ recentă, ne referim la lămpile cu incandescență și ciclu de halogeni (sau lămpile cuarț-iod), utilizate cu deplin succes în cinematografie și în televiziunea alb-negru sau color, sînt actualmente solicitate și de scena teatrală. Fiind de dimensiuni mici și avînd o eficacitate luminoasă sporită, în comparație cu lămpile clasice, acestea au permis să se reducă substanțial gabaritele aparatelor de iluminat. La avantajele arătate se mai adaugă culoarea foarte bună a luminii emise și constanța în timp a acesteia, deoarece balonul de sticlă nu se mai acoperă cu depunerile de wolfram volatilizat de pe filament, ca în cazul lămpilor cu incandescentă obișnuite.

Pentru obținerea unor efecte speciale, se mai folosesc și lămpi cu un bogat spectru de radiații ultraviolete, în fața cărora se montează un filtru Wood necesar reținerii luminii vizibile.

Toate lămpile menționate se găsesc, de regulă, montate în corpuri de iluminat numite și aparate de iluminat. Aceste aparate au menirea, printre altele, să alimenteze și să protejeze sursa de lumină, să repartizeze fluxul luminos emis de lampă (lămpi) după necesități și să permită amplasarea

surselor în pozițiile cele mai avantajoase privind direcția și unghiul de incidență al luminii.

Fără a intra în detalii constructive și funcționale precizăm că aparatele de iluminat, folosite în teatru, se pot împărți în două mari categorii: reflectoare și proiectoare. Acestea, la rîndul lor, sînt montate fix în instalația de iluminat a scenei sau se utilizează ca elemente mobile, în diferite locuri din scenă sau din sală [55].

Reflectoarele sînt aparate de iluminat alcătuite dintr-o carcasă, de obicei metalică, în care se montează sursa de lumină. Interiorul carcasei este o suprafață reflectantă cromată, polizată sau vopsită, pentru a se dirija, spre exterior, fluxul luminos emis de lampă (lămpi).

Din categoria reflectoarelor de scenă fac parte:

— *rampa*, montată în fața cortinei, la marginea avanscenei, aproape pe toată lungimea acesteia. Se compune dintr-un șir de reflectoare juxtapuse în care se introduc lămpi cu incandescență (5—6 bucăți de 200 W pe metru). Interiorul carcaselor reflectoarelor este, de obicei, emailat, ceea ce permite obținerea unei lumini mai difuze. Cu ajutorul unor filtre colorate (albe, albastre, roșii și galbene) existente în fața carcaselor precum și a separării circuitelor de alimentare și de reglaj al lămpilor (pe 2—4 secțiuni independente) se pot obține efecte de lumini în diverse combinații coloristice. Utilizată încă în teatrele de revistă, de music-hall și de varietăți, rampa este din ce în ce mai puțin întrebuințată pe scenele lirice și de proză;

[55] Cf. Al. Băilescu, D. Savopol, *Iluminatul electric — Îndreptar*, Ediția a II-a revăzută, Editura Tehnică, București, 1969, p. 218—229; Jean Boski, *L'évolution de l'éclairage au théâtre*, în „L'architecture d'aujourd'hui", nr. 9, sept. 1938, p. 25—29; André Boll, *Problèmes d'éclairage*, în „La revue théâtrale", nr. 4, ian.-febr. 1947, p. 20—28; Philippe Van Thiegem, *Technique du théâtre*, Paris, 1969, p. 95—98; Frederick Bentham, *The Art of Stage Lighting*, Londra, 1968; Pierre Sonrel, *Traite de scénographie*, Cap. XXV, Paris, 1944, p. 211—225 etc.

— *rivaltele* asigură iluminarea generală a scenei, fiind asemănătoare, din punct de vedere constructiv, cu rampa. Deosebirea constă doar în faptul că rivaltele se echipează, de preferință, cu lămpi oglindate sau cu balonul opal (3—6 bucăți de 100—500 W pe metru). Suspendate la înălțime, cu posibilitatea ridicării sau coborîrii lor pe verticală, rivaltele pot pivota și în jurul axei lor orizontale. În acest mod, lumina emisă poate fi orientată după necesități. În funcție de adîncimea scenei, există unul pînă la patru rînduri de rivalte, paralele cu cortina, prima fiind atașată chiar la partea inferioară a pasarelei mobile. Și în acest caz se utilizează filtrele colorate, mai multe pentru teatrele de revistă și de operă și mai puține (maximum patru culori) pentru teatrele de proză. Ca și rampele, rivaltele sînt alimentate prin 3 sau 4 circuite independente reglabile;

— *reflectoarele de platou (clopotele)* sînt utilizate pentru creșterea nivelului de iluminare din scenă. De formă tronconică sau parabolică aceste reflectoare sînt dotate individual cu lămpi incandescente de 500—5000 W. Uneori, la extremitatea carcaselor, se montează o lentilă și se prevede întotdeauna posibilitatea introducerii unor filtre colorate. Reflectoarele de platou se instalează între prima și a doua rivaltă. Dacă scena are o adîncime mare, acestea se pot găsi și între rivalta a doua și a treia. Nu este exclusă fixarea lor și de rivalte, cu excepția primei și ultimei rivalte;

— *reflectoarele de orizont* se folosesc pentru iluminarea pînzei de fundal sau a cicloramei. Deoarece uneori este necesară obținerea unei iluminări uniforme se utilizează atît reflectoare montate la înălțime, cît și reflectoare mobile amplasate pe podea. Stelajul reflectoarelor de orizont superioare se află, de obicei, deasupra pasarelei mobile. Reflectoarele au o carcasă semicilindrică sau cu secțiunea dreptunghiulară și se echipează cu lămpi de 500—1000 W. Reflectoarele din partea de jos folosesc lămpi de 300—500 W. Se întrebuințează aparate cu șase tipuri de filtre colorate: albastru închis, albastru

deschis, verde, galben, roşu şi alb. În ultimul timp, aşa cum am arătat, se tinde să se înlocuiască lămpile cu incandescenţă cu lămpi fluorescente de o putere electrică mai mică dar cu o eficacitate luminoasă sporită. Pentru iluminarea orizontului, în acest sistem, se utilizează lămpi fluorescente colorate sau lămpi albastre şi lămpi albe, la ultimele adăugîndu-se filtre pentru obţinerea celorlalte culori.

Proiectoarele se deosebesc de reflectoare prin faptul că primele dispun de un sistem optic complet, alcătuit din lentile şi oglinzi. Oglinda se montează în spatele sursei de lumină. Aceasta asigură dirijarea fluxului luminos, emis de lampă, spre lentila montată în faţa carcasei proiectorului. În acest mod se obţine un fascicul luminos concentrat şi repartizat pe o suprafaţă precis delimitată. Cu ajutorul unor mecanisme, lampa, solidară cu oglinda, se poate apropia sau depărta de lentilă, ceea ce permite variaţia unghiului de deschidere al fascicolului luminos emis. Lentilele de utilizare curentă sînt plan-convexe şi biconvexe (la proiectoarele de urmărire); aparatele de puteri mai mari se folosesc şi cu lentile Fresnel. Aceste lentile, care au o largă întrebuinţare în cinematografie şi în televiziune, permit obţinerea unei suprafeţe luminoase cu o demarcaţie mai puţin netă în comparaţie cu lentilele plan-convexe.

În vederea realizării unor condiţii de iluminat corespunzătoare cerinţelor scenei, proiectoarele, se montează atît în spaţiul de reprezentaţie cît şi în exteriorul acestuia, în sală. Astfel, pentru iluminatul frontal al avanscenei şi al scenei (pînă la aproximativ 3 m dincolo de linia cortinei), se folosesc — în afara rampei — proiectoare amplasate la nivelul plafonului sălii precum şi în părţile laterale ale sălii. În primul caz, acestea se găsesc pe o punte situată într-o deschidere amenajată în tavan. Este indicat ca puntea să cuprindă întreaga lungime a scenei iar situarea poziţională a acesteia să fie astfel soluţionată încît lumina să cadă pe suprafaţa locului de reprezentaţie sub un unghi de 30—45⁰ (valoarea

optimă fiind de 45⁰). Pe puntea de lumini se fixează proiectoare de 1—5 kW, cu lentilă plan-convexă, şi proiectoare de urmărire, de 1—2 kW. Ultimele sînt dotate cu un sistem complex de lentile (plan-convexe şi biconvexe) şi cu diafragme pentru obţinerea unui fascicul cît mai concentrat şi cu suprafaţa luminoasă variabilă. Puntea de lumini este circulabilă, aici lucrînd electricienii care folosesc proiectoarele de urmărire sau schimbă filtrele colorate. Tot pentru lumina frontală se mai prevăd, la aproximativ 4—5 m de punte, 2—4 proiectoare de puteri mai mari (pînă la 5 kW). Acestea sînt fixate în nişe ale tavanului. Uneori se foloseşte şi balustrada balconului pentru fixarea unor aparate de 2 kW, echipate tot cu lentile plan-convexe.

Proiectoarele laterale ale iluminatului frontal se montează în deschideri corespunzătoare, practicate în pereţii avanscenei şi ai sălii. În mod obişnuit, pe fiecare parte, se găsesc 2—6 proiectoare de 2—3 kW fiecare.

Toate proiectoarele pentru iluminatul frontal sînt prevăzute cu casete pentru montarea filtrelor colorate iar unele dintre acestea dispun de posibilitatea schimbării automate a culorilor, prin comandă electrică de la distanţă.

Teatrele pot avea şi o cabină mai mare, amplasată în fundul sălii, la o înălţime corespunzătoare. Aici se instalează proiectoare de puteri superioare (5 kW) şi proiectoare de urmărire cu arc cu electrozi cu cărbune sau cu lămpi cu xenon.

În afară de rivalte şi de reflectoarele de platou, suprafaţa de reprezentaţie este luminată şi cu ajutorul proiectoarelor. Acestea sînt montate la pasarela mobilă şi la arlechine. Pasarela mobilă se găseşte în spatele mantoului scenei făcînd corp comun cu acesta. Pasarela este circulabilă şi conţine proiectoare de 1-2 kW echipate cu lentilă Fresnel, proiectoare de urmărire şi aparate de proiecţie. Aparatele de proiecţie se folosesc, în general, pentru obţinerea unor imagini fixe pe fundal. Imaginile color pictate pe sticlă

sau diapozitivele sînt luminate de o sursă și, prin intermediul unui obiectiv, se proiectează pe pînza cicloramei. De pasarelă, la partea inferioară, este suspendată prima rivaltă.

Lumina laterală pe scenă, care așa cum s-a arătat oferă posibilitatea obținerii unor efecte plastice și dramatice deosebite, este asigurată de proiectoarele montate fix pe turnurile arlechin precum și de proiectoarele mobile, pe stative, la nivelul platoului.

Uneori se amplasează proiectoare și pe pereții avanscenei, în vederea asigurării unei lumini laterale în partea avansată a spațiului de reprezentație.

Pentru completarea iluminatului general sau dirijat se folosesc reflectoare și, respectiv, proiectoare instalate pe stative sau direct pe podea, în culise. De forme și construcții diferite, aceste aparate completează iluminatul vertical oferit de rivalte, clopote, proiectoare de la pasarelă etc.

În afară de aparatele menționate, montate fix în instalația de iluminat sau mobile, teatrele utilizează și așa-numitele „aparate de efecte". Se folosesc pentru reproducerea unor fenomene naturale ca: nori, ploaie, zăpadă, fulgere, valuri de mare, flăcări efecte funigene, cursuri de apă etc. Aparatele din această categorie au ca o caracteristică comună un sistem optic complex alcătuit dintr-o oglindă și mai multe lentile plan-convexe, în scopul obținerii unui fascicul luminos foarte puternic. În fața aparatului se montează o casetă care conține diapozitive cu efectele naturale ce urmează a fi proiectate pe fundal sau pe o altă suprafață, de obicei, opacă. Un mecanism de antrenare, acționat de un motor electric, cu viteză de rotație variabilă, produce mișcarea diapozitivului în jurul axei optice a aparatului. Caseta diapozitivului se găsește în spatele unui obiectiv care asigură o proiecție de dimensiunile necesare. În vederea realizării unor proiecții de mari dimensiuni se folosesc aparate cu 10—12 obiective sau chiar mai multe. Obiectivele sînt montate în exteriorul

unei turele rotative acționate de un motor electric. Fiecare obiectiv proiectează cîte o imagine fixă, mișcarea turelei asigurînd dinamica imaginii proiectate. Pentru ca efectul să apară distinct pe fundal este necesar ca pînza să fie de culoare bleu sau alb mat. Cu ajutorul reflectoarelor de orizont se luminează fundalul într-o nuanță bleu atenuat, evitîndu-se totodată atingerea pînzei cu lumini frontale sau cu lumini parazite.

Aparatul de efecte se montează, după necesități, fie suspendat la înălțime, fie pe platoul scenei. Acționarea sa se efectuează prin telecomandă de la cabina electricianului șef. Există tendința de a folosi telecomanda și pentru mișcarea în plan vertical și orizontal a aparatelor de iluminat, precum și în vederea modificării de la distanță a unghiului fasciculului luminos.

Introducerea iluminatului electric a reluat pe un plan superior preocupările tehnicienilor din epoca Renașterii privind variația intensității luminoase în concordanță cu cerințele plastice și dramatice ale spectacolului. Problema s-a pus încă de la început, deoarece iluminările intense, obținute cu lămpile cu incandescență, și uniformitatea luminii anulau chiar și efectele neajustate ale flăcărilor lumînărilor unduite permanent de curenții de aer sau de respirația și mișcarea actorilor.

Întreruperea bruscă a uneia sau a mai multor lămpi nu putea oferi decît o soluție parțială de rezolvare a problemei. În plus se creau șocuri vizuale mult prea puternice iar echilibrul optic al imaginii de scenă avea deseori de suferit.

Pentru variația nivelurilor de iluminare ale spațiului de reprezentație s-au folosit inițial reostatele, alcătuite la început din rezistențe electrice lichide și, mai tîrziu, metalice. Reostatele intercalau în circuitele de alimentare ale lămpilor, rezistențe de diferite valori, în funcție de valoarea intensității luminoase ce se dorea a fi obținută. Ulterior s-au realizat reostate cu cursor care permiteau o variație continuă și nu în trepte a intensității luminoase. Creșterea numărului de

circuite de alimentare şi folosirea unor lămpi de puteri mai mari au condus la renunţarea utilizării acestor dispozitive.

Începînd cu primele decenii ale secolului nostru s-au adoptat dispozitivele de reglaj bazate pe fenomenul de inducţie. După o scurtă perioadă de utilizare a bobinelor cu miez magnetic s-a trecut, de prin 1930, la folosirea autotransformatoarelor. Această nouă tehnică de lucru a căpătat o mare răspîndire fiind şi astăzi aplicată încă în multe teatre.

Dezvoltarea vertiginoasă a tehnicii teatrale, după cel de al doilea război mondial, s-a reflectat şi în introducerea unor noi tipuri de dispozitive de reglaj. Am aminti, de exemplu, folosirea amplificatoarelor magnetice, a tuburilor electronice (tiratroane) şi, în ultimii 15 ani, introducerea dispozitivelor semiconductoare (tiristoare).

Astăzi electricianul şef al unui teatru modern, instalat comod într-o cabină, execută de la un pupitru toate comenzile necesare de realizare a iluminatului de scenă. Cabina este amplasată în fundul sălii şi permite o foarte bună vizibilitate a întregii suprafeţe de reprezentaţie. De la acest pupitru se obţine reglarea individuală, sau pe grupe de aparate, a intensităţii luminoase, trecerea bruscă sau lentă de la o situaţie de iluminare la alta, precum şi diferitele efecte solicitate de desfăşurarea spectacolului.

A devenit un fapt obişnuit ca scena şi sala să dispună de un număr de 250—300 circuite de alimentare reglabile. Fiecare aparat de iluminat poate fi folosit în combinaţii succesive la diferite niveluri de reglare. Astfel, dacă pentru o situaţie de iluminare aparatul respectiv are, de exemplu, o valoare a intensităţii luminoase de 40%, din valoarea sa maximă, în situaţia imediat următoare acesta poate fi folosit la un nivel de reglare de 60% ş.a.m.d.

De menţionat că aceste gradaţii variate de reglare pot fi preselectate din timp de către operatorul de la pupitrul de comandă. Apoi, printr-o simplă apăsare a unui buton, în mod automat, aparatul de iluminare intră în noua combinaţie la nivelul de reglare dorit.

Situaţiile de iluminare stabilite ca definitive, pe parcursul repetiţiilor, de către regizorul spectacolului sînt memorizate şi apoi înregistrate pe nişte cartele sau pe bandă magnetică. În timpul spectacolului, cartelele sau banda sînt „citite" de către instalaţia electronică şi concretizate la comanda electricianului şef.

Instalaţiile mecanice ale scenei clasice şi modul de soluţionare al iluminatului au avut o influenţă considerabilă asupra arhitecturii clădirii de teatru, în general, şi a scenei, în particular. Necesitatea schimbării rapide a decorurilor pictate, folosirea mecanismelor pentru diferite trucaje şi realizarea unui iluminat al spaţiului de reprezentaţie, mai apropiat de cel natural, au determinat dezvoltarea în înălţime a scenei. Această amplificare pe verticală ia proporţii grandioase, mai ales după 1903, prin apariţia aşa-zisei „cupole Fortuny"[56] şi apoi, în următoarele patru decenii, cînd subsolul devine o adevărată uzină ce adăposteşte diferite instalaţii pentru schimbarea nivelului platoului, a rotirii unei porţiuni centrale a acestuia etc.

Introducerea decorului arhitectural determină necesitatea dezvoltării longitudinale a scenei în vederea rezolvării pro-

---

[56] Scenograful italian Mariano Fortuny (1871—1930) a fost preocupat de efectele iluminatului indirect şi de influenţa luminii colorate asupra spectatorului. În acest scop, el înlocuieşte pînza pictată din fundul scenei — reminiscenţă a decorurilor renascentiste — cu o suprafaţă desfăşurată semicircular în imediata vecinătate a celor trei pereţi ai scenei. Înălţată mult pe verticală şi cu o boltă deasupra spaţiului de reprezentaţie această cupolă — iniţial din ghips — este precursoarea circularului orizont sau ciclorameі folosite azi nu numai de toate teatrele dar şi de televiziune. Cupola, vopsită în culori deschise pastelate (alb, bleu etc.), reflectă spre sală lumina albă sau colorată care este îndreptată spre ea. Se obţine astfel o impresie deosebită de adîncime spaţială. În plus, ciclorama oferă posibilitatea folosirii ei ca ecran de proiecţie (vezi Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, 1924, p. 66—75).

blemelor strict legate de montarea şi demontarea elementelor scenografice, dar şi pentru aplicarea unor noi soluţii de iluminare dictate de însăşi tridimensionalitatea decorului.

În teatrele cu scenă deschisă, dimpotrivă, formula arhitectonică a spaţiului de reprezentaţie are consecinţe directe asupra proiectării şi realizării instalaţiilor de iluminat. Indiferent însă de tipul acestor scene[57] se poate afirma că modul de amplasare a aparatelor de iluminat, precum şi caracteristicile optice ale acestora se deosebesc substanţial de procedeele şi mijloacele folosite în teatrul clasic. Trei argumente principale pledează, în acest sens, pentru adoptarea unor noi concepţii asupra rolului şi atribuţiilor iluminatului şi anume: realizarea unor teatre populare, care să permită o vizibilitate şi o audiţie la fel de bune pentru orice spectator, indiferent de locul pe care-l ocupă în sală; restabilirea contactului direct dintre public şi interpreţi prin desfiinţarea barierei care separă auditoriul de scenă; emanciparea cadrului material de desfăşurare al reprezentaţiei, ca urmare a tendinţei de eliminare a decorurilor tradiţionale.

Actorul aflat în mijlocul mulţimii, într-un spaţiu purificat şi de maximă funcţionalitate, devine cu adevărat centrul de interes al reprezentaţiei. Lumina se subordonează astfel cerinţelor interpretării şi viziunii de ansamblu a spectacolului; ea organizează locul de joc, contribuie activ la ritmul spectacolului, devine creatoare de metafore vizuale.

---

[57] Dintre numeroasele soluţii preconizate ce se opun teatrului „cutie de iluzii" — soluţii incluse în formula „scenă deschisă" *(scène ouverte)* sau „scenă spaţială" *(Raumbbühne)* — merită a fi amintite: scena la capătul sălii, fără portal scenic; scena arenă, înconjurată din toate părţile de spectatori; scena, inspirată de teatrul elisabethan, ca un pinten în mijlocul sălii; scena panoramică în jurul spectatorilor etc. După 1950 preocupările oamenilor de teatru şi ale arhitecţilor, mai ales, se îndreaptă spre realizarea unor „teatre adaptabile", în care sala să devină un instrument variabil pentru a se crea spectacole de orice gen. Noile clădiri ale Teatrelor Naţionale din Bucureşti şi din Craiova adăpostesc astfel de săli cu funcţiuni multiple care pot fi folosite ca: scenă arenă, scenă elisabethană sau scenă clasică, „à l'italienne".

Acest contact direct, această trăire reciprocă şi nemijlocită dintre spectacol şi spectator, apropie cerinţele materiale ale scenei de organizarea tehnologică a televiziunii.

În cazul iluminatului, apare firească soluţia amplasării numai la înălţime a aparatelor de iluminat, aşa cum se procedează în studiourile de televiziune. Folosirea proiectoarelor cu lentilă plan-convexă şi a tipurilor de reflectoare întîlnite pe scena clasică, nu mai corespunde noilor cerinţe. Pentru ca actorul să fie bine luminat se întrebuinţează, ca şi în televiziune, în special, proiectoare cu lentile Fresnel la care unghiul fasciculului luminos poate fi reglat între limite foarte largi (15—45°)[58]. Lumina trebuie să fie astfel concepută, încît să nu existe diferenţe sensibile de valori de iluminare între o poziţie şi alta a interpretului faţă de public. La amplasarea proiectoarelor se are în vedere ca unghiul dintre orizontală şi fasciculul luminos emis să fie de aproximativ 45°. Dacă unghiul sub care cade lumina pe faţa interpretului creşte mult peste această valoare, pe faţă apar umbre nedorite, mai cu seamă în jurul ochilor. Un unghi corespunzător pentru fasciculul de lumină determină ca o substanţială parte din totalitatea proiectoarelor să fie poziţionată nu atît de mult deasupra zonei de acţiune cît mai ales pe pereţii sălii, în nişele tavanului sau în părţile învecinate ale scenei. Zona de acţiune este împărţită în mai multe unităţi separate, fiecare fiind luminată independent, dar folosindu-se acelaşi mod de amplasare a aparatelor de iluminat. Poziţia proiectoarelor este astfel concepută încît lumina să nu deranjeze spectatorii aflaţi în apropierea scenei. Reglajul intensităţii luminoase se efectuează cu grijă pentru ca feţele actorilor să nu rămînă niciodată complet întunecate.

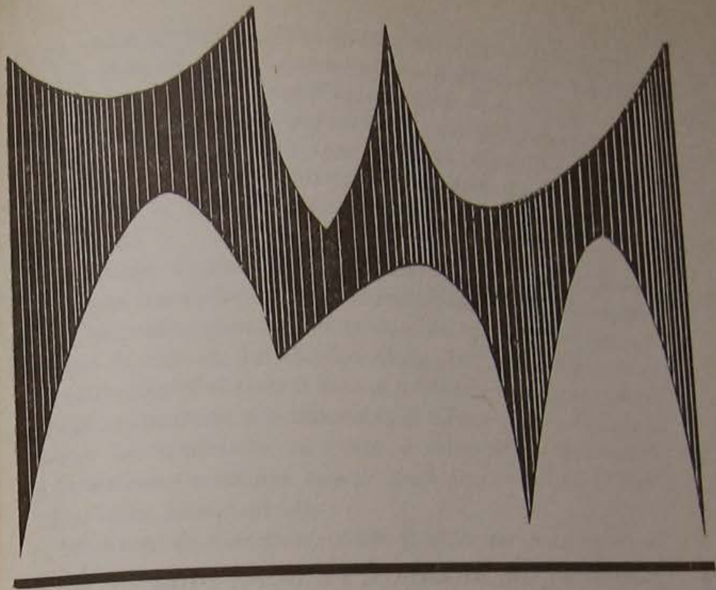
Filtrele de culoare au o folosinţă mult mai redusă iar utilizarea proiectoarelor de urmărire creează unele inconveniente datorită schimbării poziţiei interpreţilor. Se pot însă

---

[58] Cf. Stephen Joseph, *Planning for new forms of theatre*, Londra, 1966, p. 20—37.

întrebuința, simultan, mai multe proiectoare de urmărire amplasate astfel încît să se evidențieze relieful corporal al actorilor. Unul dintre acestea va servi pentru iluminat frontal, iar altul pentru obținerea unui contur luminos în jurul capului și umerilor. Este un procedeu clasic de iluminare folosit în cinematografie și în televiziune. Cînd este necesară realizarea unui iluminat general uniform și difuz, se poate face apel și la reflectoare.

Aceste considerente cu totul sumare și de ordin general au încercat de fapt să demonstreze că tehnica de iluminat a scenei deschise se inspiră mai mult din organizarea iluminatului pentru producțiile cinematografice sau de televiziune, decît din procedeele și mijloacele scenei clasice. Ea devine astfel mult mai suplă și deci mai funcțională. Dacă se adaugă la acestea și faptul că se tinde să se elimine și complicata mașinărie a scenei tradiționale, se poate afirma că arhitectura și dotarea tehnico-materială a scenei viitorului se vor subordona mai puțin decorativului și artificialului — slujitori ai festivității de *Teatru* — și mai mult funcției intrinseci a teatrului — *Spectacolul.*



III

CONDIȚIA ESTETICĂ A LUMINII ȘI CULORII ÎN SPECTACOLUL MODERN

ADOLF WINDS REMARCA, PE BUNĂ DREPTATE, CĂ „veacul al XX-lea aduce în primul plan pe tărîmul teatrului, în mod semnificativ, pe regizor“[1]. Extinderea responsabilității actului scenic de la o „artă a acțiunii“ la o „artă colectivă“ implică în mod univoc un factor diriguitor „a cărui menire este aceea de a coordona creația unor individualități diferite, pentru a realiza astfel armonia finală“ [2].

Între autor și actor — cei doi poli ai faptului scenic — istoria spectacolului teatral consemnează încă un al treilea element, verigă tipică de legătură și meditație între textul scris și realitatea concretă a reprezentației. Indiferent dacă e vorba de autorul însuși sau de unul dintre interpreți, de scenograf sau de o altă persoană atașată lumii teatrului, dintotdeauna caracterul relațiilor dintre opera dramaturgului și exprimarea ei artistică, dintre imaginile oamenilor de pe scenă și orizontul în care aceștia se mișcă, dintre mișcare și repaos,

[1] Adolf Winds, *Geschichte der Regie*, Stuttgart, 1925, p. 99.
[2] Alex Tairoff, *Das entfesselte Theater*, Potstdam, 1927, p. 50.

dintre sunet și tăcere, între modificările de ritm etc., a fost stabilit și dirijat de un asemenea factor coordonator. Aceasta este realitatea spectacolului teatral încă de la originea sa. Dar cum libertatea de guvernare a artei teatrale, atît de importantă, fusese întotdeauna ignorată în studiile estetice și în arta poetică individuală, rolul și atribuțiile regiei teatrale, pînă la sfîrșitul veacului trecut, nu au fost scoase în evidență.

Conștiința autonomiei artei teatrale, a specificității ei, în contextul manifestărilor de convergență spectaculară, apare limpede pentru prima dată în studiile lui Adolphe Appia [3] și apoi în cele ale lui Gordon Craig. De acum încolo, protagonistul faptului teatral devine regizorul. Investit cu funcții precise, extinzîndu-și și adîncindu-și domeniul de preocupări, acesta se străduiește să caute o interpretare teoretică și o determinare a acțiunii sale artistice pentru a fixa și identifica legile artei teatrale.

Indiferent de curentele, școlile și ideile care s-au vehiculat în cei peste șaptezeci de ani de spectacol modern, indiferent de exagerările, frămîntările sterile sau spiritul creator al unuia sau altuia dintre regizorii veacului nostru, arta teatrală, în ansamblul ei, și-a manifestat, în mod pregnant, tendința de a transfigura, cu mijloacele sale specifice, valențele textului dramatic.

Pornind de la idealul wagnerian de realizare a faptului scenic ca o operă de artă comună (*Gesamtkunstwerk*) [4], rezultată din îngemănarea celorlalte arte (plastică, muzică, coregrafie) în ipostaza lor superlativă, regia modernă s-a preocupat de transformarea acestui compozit în sinteză. Mai mult chiar, mozaicul artelor surori, menite a releva eposul, și-a pierdut atît de mult culoarea individuală, în magma incandescentă a creației teatrale, încît astăzi nu se mai vorbește de o sinteză a artelor, ci de „unirea mijloacelor expre-

[3] O lucrare de proporții reduse a lui Adolphe Appia – *La Mise en scène du drame wagnérien*, Paris, 1895 – reprezintă primul document sigur al unei estetici teatrale în care se examinează conștient caracterul pur artistic al spectacolului teatral și autonomia lui.
[4] Richard Wagner, *Kunstwerk der Zukunft*, 1850.

sive"[5]: a gesturilor, a cuvîntului, a liniilor, a culorilor, a ritmurilor etc.

Fiecare componentă a spectacolului teatral devine astfel subordonată regizorului, care-i stabilește coordonatele sale de acțiune, raporturile în timp și spațiu cu celelalte participante ale actului scenic, dominantele sale expresive, dinamica ei în decursul reprezentației.

În contextul acestei interacțiuni și pulsații artistice se dezvăluie adevărata valoare a tuturor componentelor. Din convergența acestor forțe interioare rezultă viabilitatea spectacolului teatral, semnificația sa. Iar valoarea propriu-zisă a diferitelor componente trebuie căutată numai în participarea lor la fenomenul teatral și nu în ele însele.

În ceea ce privește rolul luminii în realizarea actului scenic, este semnificativ faptul că aproape nu există șef de școală sau curent teatral care să-i fi omis participarea activă, creatoare. O trecere în revistă, oricît de sumară , a tuturor teoriilor și rezultatelor practice cu privire la contribuția luminii în spectacolul modern, ar fi extrem de complicată și greu de realizat. Pentru că, vorbind de participarea acesteia în obținerea imaginii teatrale, ar trebui de fapt să se întreprindă o adevărată istoriografie a teatrului modern.

Încercînd să distingem efemerul de durabil și de permanent și să reținem durabilul și permanentul, după ce s-au înțeles rațiunile efemerului, s-a constatat că nu rareori realizările practice ale unor regizori infirmă — cel puțin în ceea ce privește lumina — teoretizările acestora. Apoi, în evoluția biografiei artistice, cum e și normal, bogăția activității creatoare a unui regizor întrece cu mult explicarea în scris a rațiunilor care l-au condus la autentificarea pe plan spectacular a unui text dramatic.

De aceea, pentru ușurința expunerii de față, vom încerca să separăm funcțiile plastice și dramatice ale luminii sub aspectele lor multiple, fără să omitem faptul că mijloacele sale de expresie pot apărea succesiv, se completează reciproc sau își schimbă atribuțiile în contextul aceluiași spectacol.

[5] Vezi Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théatre de 1870 à 1914*, Paris, 1965, p. 67.

1. Funcția plastică a luminii și culorii în spectacol

AVATARELE DECORULUI

„Obiectul nu înseamnă de fapt nimic; lumina reprezintă totul".

LEONARD MISSONE

CREȘTEREA INTENSITĂȚII LUMINOASE, CA URmare a introducerii iluminatului electric, evidențiază carențele decorului „en trompe l'œil" (înșală ochiul) și reduce universul scenic tradițional la realitatea iluzorie a pînzelor pictate. Așadar, odată cu aplicarea iluminatului incandescent decorul pictat după legile perspectivei își pierde puterea sa de seducție asupra publicului.

Pînza pictată suportă numai un iluminat general, de ambianță, și refuză lumina puternică, dirijată de proiectoare, care riscă să-i anuleze umbrele și luminile sugerate de penelul pictorului. Mai mult chiar, un nivel de iluminare general prea mare estompează, în acest caz, însăși iluzia perspectivei.

Subordonată deci unui iluminat fictiv, neputînd evidenția obiectul pictat pe pînză, ci doar reprezentarea acestuia, lumina de scenă trebuie să fie uniformă și difuză pe toată durata reprezentației. În această situație, ea capătă un rol pasiv în spectacol, avînd doar menirea să facă vizibil ceea ce se întîmplă pe scenă[6]. Îngustîndu-i-se limitele de acțiune,

[6] Reprezentarea baletelor ruse ale lui Serghei Diaghilev, la care se utiliza ca fundal un tablou de șevalet mărit și iluminat strălucitor — datorat unor pictori ca Léon Bakst, Alexandre Benois, Natalia Goncearova, Picasso, Matisse, Derain etc. — precum și folosirea frescelor pictate în montările scenice ale lui Georg Fuchs la „Künstler Theater" din München, în primii ani ai secolului nostru, sînt încercările cele mai meritorii, dar fără rezultat evident, pentru reabilitarea decorului pictat.

izolată de celelalte componente teatrale, pierzîndu-și calitatea de a contribui la semnificarea actului artistic, lumina devine, astfel, un simplu semnal în contextul fenomenului.

Prelucrarea spațiului mare și gol, mărginit anterior de decorurile pictate, revine „Companiei Meininger", care introduce, pentru prima dată, decorul arhitectural, construit, pe scenă [7].

În acest scop, fundalurile pictate sînt înlocuite cu practicabile, spațiul de joc devine mobilat cu elemente scenografice tridimensionale și se adoptă compartimentarea scenei după necesități. În tendința de a se păstra fidelitatea istorică se caută reconstituiri scrupuloase ale mobilierului, costumelor și recuzitei.

Deși noua concepție scenografică era dominată adesea de un gust estetizant, iar preocuparea pentru exactitatea istorică se manifesta uneori printr-un fast inutil, realizările „Companiei Meininger" deschid calea folosirii decorului arhitectural. Ulterior, școala naturalistă, în dorința de a oferi spectatorului o imagine cît mai exactă a realității — acea „felie de viață" cum o denumea Antoine — va exagera pînă la exces latura formală a decorului tridimensional. Se vor folosi, de pildă, uși din lemn masiv, mobilier strict autentic, iar exactitatea descriptivă va ajunge, uneori, pînă la cel mai crud realism (hălci de carne pe scenă, costume împrumutate sau cumpărate de la posesorii lor adevărați etc.).

---

[7] În 1860, ducele Georg al II-lea decretează teatrul din Meiningen, capitala micului său ducat german, ca teatru al curții. În perioada 1874—1890 „Compania Meininger" întreprinde aproximativ 80 de turnee prin Germania, Anglia, Rusia, prezentînd peste 2500 de spectacole. Caracteristicile acestei școli teatrale constau în: preferința pentru marele repertoriu clasic (Shakespeare, Schiller, Kleist etc.), reconstituirea cu exactitate muzeistică a cadrului scenografic, pregătirea minuțioasă a fiecărui spectacol (montarea piesei *Iuliu Cezar* a necesitat doi ani!), continua desăvîrșire a spectacolului și după premieră, realizarea unui ansamblu actoricesc omogen, obținerea unei imagini scenice unitare. „Compania Meininger" a deschis de fapt calea teatrului modern, iar prin activitatea lui Ludwig Chronegk, conducătorul artistic al ansamblului, se definesc atribuțiile regizorului de teatru.

Dar, dincolo de aceste limite evidente, trebuie reținut faptul că decorul nu mai este o realitate autonomă, ci se integrează într-un ansamblu vizual necesar interpretării. Raportul între actor și decor devine, așadar, un raport dinamic: decorul urmează să se adapteze mișcării actorului, iar actorul trebuie să utilizeze resursele spațiale pe care i le propune decorul. Lumina părăsește, astfel, atribuția sa principală de a da viață perspectivei, se eliberează de autocrația scenografului care urmărea să-și pună în primul rînd în evidență contribuția sa. Ea devine un mijloc de expresie infinit mai suplu care accentuează atmosfera dramei, animă decorul, sau îl sugerează, și subliniază prezența dramatică a actorului [8].

Punînd în scenă, în stagiunea 1933—1934, piesa *Taifun* de M. Lengyel, G. M. Zamfirescu declara înaintea premierei: „Eu montez pentru prima oară pe scena Naționalului ieșean o piesă în care și decorul își are rolul său precumpănitor" [9]. Th. Kiriacoff, scenograful spectacolului, imaginează un decor care, prin simple transformări la vedere, schimba complet ambianța de joc. Cu ajutorul a două panouri laterale, prin cîteva suprafețe plane mobile și cu un al treilea plan mascat și apoi descoperit, se obținea dintr-un apartament tipic european un cadru autentic japonez [10]. Lumina plină, din prima ambianță, își scădea intensitatea sa generală în scena de interior japonez, punînd în evidență mai pregnant, pentru completarea imaginii, o statuetă a lui Buddha, iluminată separat și aflată într-o nișă a peretelui din fund.

Raportul dintre lumină și decor devine, astfel, și el un raport dinamic: lumina are menirea să confere un relief decorului, să-i evidențieze plasticitatea în așa fel încît acesta să devină

---

[8] Lee Simonson remarcă, pe bună dreptate, că decorul nu trebuie să fie conceput ca o imagine sau ca un ornament ajutător, ci ca un veritabil „plan of action" (Cf. L e e S i m o n s o n. *The Art of Scenic Design*. New York, 1950, p. 36).

[9] P. G r a n c e a, *Taifun — piesă de exotism și senzațional*, în „Opinia", 21 ianuarie 1934.

[10] Cf. S i l v i a C u c u, *George Mihail Zamfirescu și teatrul*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 243—244.

un „instrument al dramei"[11]. Pentru a oferi spectatorilor realitatea decorului tridimensional „Compania Meininger" introduce folosirea proiectoarelor cu lentile. Chiar dacă erau de o „epică ingenuitate", cum avea să spună Antoine, utilizarea aparatelor de iluminat electrice cu flux luminos concentrat şi dirijat va marca o etapă importantă în noile raporturi dintre lumină şi decor. Creînd o concordanţă logică între tridimensionalitatea actorului şi volumul decorului, noua concepţie scenografică va fi materializată, de acum încolo, în funcţie de posibilităţile oferite de lumină. Paleta de culori şi umbre a scenografului vor fi aparatele de iluminat şi instalaţiile de comandă şi reglaj ale luminii de scenă[12].

Cu toate că şi în acest domeniu s-au manifestat exagerări — de exemplu într-o vreme a predominat viziunea „penelului de lumini", abuzivă la epigonii lui Reinhardt — folosirea proiectoarelor, pentru iluminatul decorului arhitectural, apare ca absolut necesară.

Sînt şi situaţii cînd se foloseşte un decor tridimensional, mărginit în partea din fund a scenei de o pînză pictată sau pe care s-au aplicat diferite decupaje plane. În spectacolul cu piesa *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare, prezentat şi în ţara noastră, de Teatrul Naţional din Weimar (regia: Fritz Bennevitz, scenografia: Franz Havemann), exista un astfel de decor. Fundalul scenei, de fapt o cicloramă, pictat în culori pastelate, reprezenta cîţiva copaci dezrădăcinaţi şi un soare. Decorul arhitectural era alcătuit dintr-un disc alb, montat pe scena turnantă, pe care se găsea o punte construită din tulpini de arbori. Împrejurul discului se mai aflau alte

[11] „Decorul în sine nu prezintă nici un interes. El nu e decît un instrument al dramei. Funcţia sa nu e să încadreze acţiunea, ci să participe, dar importanţa rolului său variază în funcţie de piesele la care este folosit" (Gaston Baty).

[12] „Nu poţi să mai fii astăzi scenograf de teatru fără a avea cunoştinţele necesare de iluminat. Dar dacă ţi le însuşeşti, dacă le practici şi le experimentezi poţi obţine un decor cu minimum de mijloace proprii decorative, orga de lumini devenind în mod real cutia de culori şi penelul artistului creator" (Yves Bonnat — scenograf francez — în *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, Paris-Bruxelles, p. 9).

elemente decorative (flori, un trunchi de copac etc.). Această alăturare de elemente plane şi volumetrice obligă la o dedublare a necesităţilor de iluminat ale decorului. Pentru pînza pictată se foloseşte o lumină uniformă şi difuză, oferită de reflectoare, iar decorul construit şi actorii urmează să primească lumina dirijată a proiectoarelor şi, de la caz la caz, o lumină de ambianţă[13].

În spectacolul modern interacţiunea dintre lumină, actor şi decor se manifestă prin valorificarea realităţii plastice a universului scenic, în deplină concordanţă cu interpretarea actoricească şi cu viziunea regizorală care stă la baza spectacolului. *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller conţine scene care aparţin celui mai realist tip de dramă, dar ele alternează cu scene de retrospecţie, mai mult sau mai puţin expresioniste ca tratare. În spectacolul din 1948, regizat de Elia Kazan (scenografia: Jo Mielziner), interpretarea, decorul şi lumina au evidenţiat această alternare de stiluri. Eroul lui Miller, Willy Loman, era înfăţişat cu mijloace de interpretare realiste. Dar fratele său Ben, care revine obsedant în amintirea lui Willy, era prezentat într-un mod „stilizat" de actorul care deţinea acest rol. Vorbirea şi mişcarea lui Ben erau exagerate, precipitate, de un automatism nefiresc. Apariţiile sale neobişnuite, intrările şi ieşirile bruşte dădeau impresia că Ben este doar o nălucă în mintea tulburată a comis-voiajorului Willy. Lumina, trecută prin filtre de culori reci, însoţea personajul Ben, accentuînd astfel această impresie stranie şi răscolitoare. Interiorul casei lui Willy — mai ales salonul şi dormitorul — era înfăţişat în detalii exacte, de un realism dur; pe de altă parte, clădirea în ansamblul ei era schematizată şi plasată pe o platformă. Spaţiul neutru, din faţa şi de pe laturile construcţiei, servea, rînd pe rînd, cu ajutorul unui minimum de recuzită şi mobilier, drept curte, restaurant, cameră de hotel şi, în fine, fără nici un fel de alt accesoriu, drept cimitirul unde va fi îngropat Willy. Prin modificările

[13] Vezi André Boll, *Problèmes d'éclairage*, în „La Revue Théâtrale", nr. 4, ian.-febr. 1947, p. 22–23.

de lumini ale decorului cadrul scenografic pendula între realitate şi fantezie, fiind uneori naturalist alteori stilizat [14].

Şi iată un alt exemplu de folosire creatoare a „cadenţei“, cum denumea Louis Delluc acel tot unitar care trebuie să coexiste între „mască“ (adică interpretarea actoricească), scenografie şi lumină. În ziarul „Le Figaro“ din 3 octombrie 1941, regizorul francez Gaston Baty povesteşte cum, cu ajutorul actorilor de la „Théâtre Montparnasse“, a reprezentat, în mod demonstrativ, o scenă din comedia-balet *Bolnavul închipuit* de Molière. Este vorba de scena 9 din actul I. Dar să transcriem cîteva extrase din această relatare.

„Într-un salon mare, luminat din plin, un om gras este aşezat într-un fotoliu cu faţa la public. Este îmbrăcat într-un halat înflorat, cu o căciuliţă pe cap şi, cu toate că îşi închipuie că este bolnav, are o mină sănătoasă. Soţia, încă tînără, seducătoare, elegantă îi aduce un notar pentru a-şi face testamentul. Notarul are un aer vesel şi este îmbrăcat într-un costum negru, bine croit. Este surîzător, dar solemn“. Această scenă, spune Baty, poate fi interpretată în gen de comedie sau de farsă.

„Să ne imaginăm acum — continuă regizorul francez — un subsol, cu o lumină tristă de zi, filtrată prin nişte gratii ruginite, şi în fotoliu un om înfăşurat într-un halat gri. Este bolnav, fără îndoială, de una dintre acele boli nervoase, care, pentru că nu au nume, toată lumea o tratează ca fiind imaginară. Doctorii îl persecută fără să creadă cîtuşi de puţin în boala sa, deşi fac din ea o sursă de venituri. Soţia, matură, cu părul vopsit, este convinsă că trebuie să pună mîna pe testamentul acestui bonom pentru a nu se resemna în faţa mizeriei. Este îmbrăcată într-o rochie de tafta şi pare la fel de cinstită ca Doamna de Maintenon. Notarul trebuie să fie un om bătrîn, slab, fără perucă, cu ochelari rotunzi. Are un costum vechi şi îşi tîrîie picioarele. Scena se joacă şoptit cu insinuări murmurate din partea omului legii şi cu surîsul

[14] Cf. John Gassner, *Formă şi idee în teatrul modern* (trad.), Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 31–32.

atroce al Belinei, de fiecare dată cînd îl priveşte pe Argan... Apoi cei doi se retrag pentru a întocmi testamentul“.

„Comedie, farsă, dramă: cele trei scene pot fi jucate pe acelaşi text, fără a schimba o virgulă“, încheie Gaston Baty [15].

Experienţa cunoscutului regizor francez demonstrează cît de importantă este colaborarea dintre scenograf, regizor şi creatorul de lumini, în vederea concentrării eforturilor spre realizarea unei viziuni unice, de ansamblu, asupra spectacolului.

Scenograful modern se află tot mai des în faţa situaţiei de a înfăţişa două sau mai multe episoade care se desfăşoară simultan pe scenă. Influenţa cinematografiei, dar mai ales a televiziunii, se resimte tot mai evident în operele dramaturgilor contemporani care nu mai scriu piese în trei acte menite a fi jucate şi trăite pe îndelete. Asistăm, de fapt, la nişte scenarii dramatice în care sînt prezentate, fragmentat, diverse episoade din viaţă, în ipostaze dramatice multiple, fiecare desfăşurîndu-se în locuri diferite. „O singură scenă nu mai e suficientă pentru a prezenta numeroasele faţete ale unei situaţii dramatice moderne . . . Sarcina scenografului devine aceea de a găsi şase scene acolo unde înainte era numai una“, spune scenograful Mordecai Gorelik [16].

Deseori concepţia scenografică se reîntoarce la scena multiplă a Evului Mediu. Dar, dacă în televiziune, de pildă, limitarea spaţială se poate obţine prin mişcarea camerelor de luat vederi şi prin folosirea unor obiective corespunzătoare, în teatru numai lumina poate să izoleze sau să modeleze plastic anumite porţiuni ale spaţiului de reprezentaţie.

Platformele mobile şi culisante sau scena turnantă nu oferă întotdeauna o suficientă dinamicitate în realizarea fluentă, cinematografică, a scenariilor dramatice. Un asemenea exemplu, de folosire a luminii pentru fragmentarea spaţiului de reprezentaţie, l-am întîlnit în spectacolul regizat de I. A. Za-

[15] Cf. Léon Moussinac, *Traité de la mise en scène*, Paris, 1948, p. 89–90.

[16] Mordecai Gorelik, *The Conquest of Stage Space*, în „Theatre Arts“, martie, 1934, p. 213–218.

vadski la Teatrul Academic „Mossoviet“ cu piesa *Vise din Petersburg*, o adaptare pentru scenă a romanului *Crimă şi pedeapsă* de Dostoevski. Cadrul scenografic, conceput de A. P. Vasiliev, acelaşi pe toată durata reprezentaţiei, înfăţişa curtea interioară a unei case cu două niveluri. Spre etajul superior se ajungea cu ajutorul unei scări, amplasată într-o parte laterală a decorului. Acest cadru, care înconjura laturile extreme ale scenei, avea în mijloc o platformă dreptunghiulară, uşor înclinată. În faţa platformei exista un spaţiu neutru care era mobilat, după necesităţi, cu cîteva elemente de recuzită (o masă, scaune, un pat etc.). Cu ajutorul proiectoarelor de urmărire şi a aparatelor de iluminat de la pasarela mobilă se luminau diferite porţiuni ale decorului, în timp ce spaţiile rămase neluminate puteau fi folosite pentru completarea sau realizarea ambianţei scenografice din secvenţa următoare a scenariului dramatic. Astfel, scena uciderii bătrînei cămătărese şi a sorei acesteia, de către Raskolnikov, a fost prezentată după un procedeu tipic cinematografic. În prim-plan asistăm la deschiderea uşii de către victimă şi apoi, într-un plan mai îndepărtat, în cămăruţa de la etaj este arătat în siluetă Raskolnikov care săvîrşeşte crima.

În spectacolul cu piesa *Posedaţii*, tot o dramatizare după un roman dostoievskian realizată de Albert Camus şi prezentată de teatrul varşovian „Ateneum“, scena şi avanscena erau separate, uneori, printr-o cortină luminoasă. Această perdea sui-generis era alcătuită dintr-o ghirlandă din faruri de automobil, suspendată la partea superioară a portalului scenic. Se obţineau, astfel, două suprafeţe de joc distincte, intensitatea luminoasă foarte puternică a farurilor permiţînd schimbări de decoruri în scenă, atunci cînd acţiunea se desfăşura în avanscenă.

Relaţiilor statornicite astăzi între decor şi lumină li se mai adaugă situaţiile, din ce în ce mai frecvente, cînd lumina este chemată să dea viaţă şi să modeleze un spaţiu de reprezentaţie care a avut, sau încă mai are, o cu totul altă destinaţie. Ne referim, de pildă, la spectacolele în aer liber, desfăşurate pe fundalul unor monumente istorice, palate, clădiri etc. În

asemenea cazuri decorul devine, cu adevărat, „parte integrantă a locului teatral şi nu al piesei“ [17].

Împărtăşindu-şi experienţa sa desfăşurată pe o durată de cincisprezece ani, cu privire la stagiunile estivale de la Avignon, din curtea de onoare a fostului palat papal, Jean Vilar scotea în evidenţă foloasele luminii pentru amenajarea unui astfel de spaţiu. „Acea scenă care se desfăşura într-un loc închis, am jucat-o — spunea regizorul francez — într-un spaţiu deschis. Şi, în această trădare, electricitatea ne-a ajutat foarte mult. Rapiditatea de schimbare, pe care o permite iluminatul electric, ne-a dat posibilitatea să creăm noi spaţii. Această uşurinţă a schimbării, această *uşurinţă mecanică*, pe care mulţi autori din trecut — ale căror piese noi le-am jucat — nu o cunoşteau, probabil că astăzi ar fi întrebuinţat-o. Este răspunsul ce l-aş da dacă într-o zi, în Paradis, m-aş afla în faţa acestor autori pe care noi i-am transpus în litera, dacă nu şi în spiritul, operelor lor“ [18].

Aflat în faţa unui text clasic, căruia urmează să-i dea viaţă, orice regizor din zilele noastre se găseşte de la început în faţa unei dileme: sau să limiteze posibilităţile tehnico-materiale din dotarea teatrului, pentru a nu risca să denatureze cu nimic opera dramatică, sau, dimpotrivă, folosindu-se de toate mijloacele care-i stau la dispoziţie, fără însă să trădeze litera textului, să „forţeze clasicii“, pentru ca spiritul operelor lor să vină la întîlnirea cu crezul şi sensibilitatea spectatorului contemporan. Jean Vilar, ca, de altfel, toţi marii regizori ai lumii, optează pentru ultima alternativă. Aceşti adevăraţi creatori de spectacole, apropiindu-se cu credinţă şi pioşenie de marile opere ale trecutului, găsesc în valenţele textului dramatic suficiente surse de inspiraţie astfel ca exterioritatea piesei să afle o deplină corespondenţă în cuvîntul rostit şi în desfăşurarea acţiunii. Este de fapt o re-creare a formei şi nu a fondului operei dramatice. Cînd,

---

[17] Peter Brook, *Les lieux du spectacles*, în „L'architecture d'aujourd'hui, Nr. 152, oct.-nov. 1970.

[18] Jean Vilar, *Un lieu théâtral — Avignon*, în „Le lieu théâtral dans la société moderne“, Paris, 1961, p. 153—159.

dimpotrivă, piesa se grefează pe niște idei regizorale preconcepute, cînd textul este modificat sau trunchiat pentru a se justifica o anumită viziune, asistăm de fapt la niște exhibiții artistice, la un modernism precar fără nici o tangență cu menirea și rosturile reale ale teatrului.

CONTESTAREA DECORULUI

„Lumina este mai importantă decît decorul și poate, cu timpul, îl va înlocui în întregime".

FIRMIN GÉMIER

ÎN TOAMNA ANULUI 1891, O DANSATOARE AMERICANĂ, Loïe Fuller, entuziasmează Parisul prin spectacolele sale, prezentate la „Folies-Bergère". În sala cufundată într-un întuneric desăvîrșit, Loïe Fuller pășește pe scenă ca o apariție aproape fantomatică, învăluită în rochii largi și vaporoase, fremătînd în mișcări unduitoare, în lumina schimbătoare, colorată, a proiectoarelor. Așa cum ea însăși va preciza, în amintirile sale, caracteristica acestor spectacole de balet consta în primatul luminii [19]. Prin 1890, pe atunci încă actriță, Loïe Fuller obținuse un mare succes la New York, interpretînd rolul unei femei care, sub efectul hipnozei, evolua într-un dans, scena fiind în întregime iluminată de o lumină verde, frapantă.

Pentru prima dată lumina devine un factor esențial în spectacol: colorată, mobilă, ea urmărește evoluția dansatoarei, razele proiectoarelor încercînd o sincronizare a mișcărilor cu muzica. Culorile se succed, se combină, se completează în intensități variabile. Loïe Fuller care, la debutul ei, nu concepea decît dansuri luminate fiecare cu o lumină de o anumită culoare, își diversifică preocupările: ea va dansa în curînd sub „jerbe de foc", va reproduce pe scenă culorile

[19] Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Cap. VI, Paris, 1908.

curcubeului, va crea balete fosforescente, va utiliza umbre mișcătoare.

Aceste spectacole, în care totul este fluid, fără semnificație precisă, ci căutări formale, pretexte de visare și de dezlănțuire a imaginației, vor deschide calea spre o punere în scenă fundată pe utilizarea concretă a luminii creatoare de spațiu[20]. Și, dacă asemenea încercări vor găsi ulterior un teren mult mai fertil în spectacolele lirice, de revistă sau de music-hall, reprezentațiile balerinei americane au, sub aspectul folosirii luminii, puncte comune cu orientarea teatrală din acea perioadă.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea se caracterizează printr-o reacție violentă împotriva naturalismului scenic. Unul dintre primele curente antinaturaliste este teatrul simbolist. Creînd, în 1890, „Le Théâtre d'Art" (Teatrul de Artă) Paul Fort, un poet pe atunci de numai 17 ani, va combate tehnica iluzionistă dusă la perfecțiune de către naturalism, în care realul tinde să se substituie transfigurării realității, personajul — actorului, viața imitației acesteia. Decorul nu mai este un cadru ilustrativ, nu mai creează mobilul acțiunii, nu mai delimitează concret și exact fiecare spațiu al scenei. Paul Fort spunea în 1930: „Teatrul este cuvîntul. Decorul nu există".

Pentru curentul impresionist „opera de artă nu este influențată decît de fantezie. A arăta totul, a preciza totul, înseamnă a împiedica zborul fanteziei . . . Decorul trebuie să fie o pură ficțiune ornamentală" [21].

În vederea obținerii unui cadru plastic convenabil „pretextului pentru visare", care trebuie să fie spectacolul, Paul Fort apelează la pictorii post-impresioniști ai timpului: Édouard Vuillard, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier etc. Aceștia, la rîndul lor, fac apel la posibilitățile coloristice și dinamice ale luminii, deoarece tot decorul se reducea la o pînză de fond monocromatică sau la cîteva

[20] Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 146.

[21] Pierre Quillard, *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, în „La revue d'art dramatique", 1 mai 1891.

draperii mobile care puteau să dea iluzia infinitului, a multiplicității timpului și a spațiului. Astfel pentru *La Fille aux mains coupées* (Fata cu miinile tăiate), decorul lui Sérusier consta dintr-un fundal al cărui colorit se modifica prin variația cromatică a luminii. Pentru un alt spectacol, Vuillard concepe o ambianță scenografică în tonuri de violet și auriu. Pentru drama indiană *Le Chariot de terre cuite* (Căruța de pămînt ars), prezentată la „Nouveau Théâtre", la 22 ianuarie 1895, decorurile lui Toulouse-Lautrec sugerau doar o realitate indiană: în stînga scenei, în prim-plan, un elefant privit din profil, simbol al faunei asiatice; simetric, în dreapta, niște cactuși. Solul, de culoare ocru, se prelungea pînă în depărtare, cîteva ruine fiind doar schițate. Pentru marea care abia se zărea în depărtare, lumina de fundal folosea filtre de un albastru intens [22].

Teatrul simbolist avea să sucombe destul de rapid, datorită încercărilor de a reduce la același numitor toate montările scenice prin prisma concepțiilor sale teoretice. Dacă Antoine și mișcarea naturalistă au înfeudat spectacolul realității crude, netransfigurată, simboliștii s-au îndepărtat de viață, subordonînd teatrul vocii poetice, imaginației abstracte, deseori lipsită de conținut.

Dar, din punct de vedere scenic, inițiativa lui Paul Fort — continuată apoi de Lugné-Poe și Jacques Rouché — constituie o etapă importantă în evoluția scenografiei. Mutația evidentă de pe funcția descriptivă, ilustrativă, pe funcția structurantă — chiar în acest caz cînd elementul pictural era prelevant — a contribuit la implicarea mai directă a scenografiei în contextul fenomenului teatral. Totodată, s-a descoperit „importanța pe care o putea căpăta în puterea de sugestie a spectacolului un decor simplificat" [23].

Sesizînd rolul determinant al culorii ca suport al percepției optice, restaurînd adevărul de ordin pictural în ceea ce privește armonizarea nuanțelor costumelor cu cele ale decorurilor, teatrul simbolist a deschis calea încercărilor ulterioare

[22] Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 163

[23] Gaston Baty, René Chavance, *Viața artei teatrale* (trad.), Editura Meridiane, București, 1969, p. 201.

de folosire a paletei cromatice, dar mai ales a luminii colorate, pentru potențarea valențelor plastice și, în special, dramatice ale imaginii teatrale. Chiar și Stanislavski, adept al unui realism scenic, a fost influențat de mișcarea simbolistă atunci cînd a montat, în 1908, *Pasărea albastră* de Maeterlinck. El a conceput o montare scenică „naivă, simplă, ușoară, veselă, iluzorie ca un vis de copil" [24]. În locul decorurilor arhitecturale, masive, greoaie, universul de vis și poezie al piesei era concretizat prin folosirea unor decoruri stilizate, a tulurilor și cu deosebire prin utilizarea la maximum a posibilităților de iluminare. De exemplu, coliba pădurarului, profilată în semiîntuneric, se anima dintr-o dată, căpătînd reflexe feerice prin combinarea mișcării luminii cu tulul care estompa realitatea materialului scenic.

Atras de ireal în dramă și căutînd mijloace noi pentru a-i da o expresie scenică potrivită, Stanislavski va monta, în 1907, *Viața omului* de Leonid Andreev într-un decor schematic, alcătuit din frînghii care marcau contururile camerei, ferestrelor, ușilor, meselor și scaunelor. Aceste linii albe, schițînd în perspectivă limitele exterioare ale unei încăperi și ale mobilierului, se proiectau pe o imensă perdea de catifea neagră. „Pe fondul negru . . . se putea vorbi de eternitate" nota peste ani marele regizor [25]. Viața stupidă, fantomatică apărea cu totul pe neașteptate sub ochii spectatorilor, din întuneric și tot atît de neașteptat dispărea. Personajele nu intrau și nici nu ieșeau pe uși, ci apăreau deodată pe proscenium și dispăreau apoi în întunericul nemărginit. Lumina neutră și culoarea decorului și costumelor se acordau cu pesimismul operei și cu personajele reduse la niște scheme.

Așadar, lumina poate să suplinească plantația decorului sau pînza pictată și aceasta, deseori, în favoarea unei mai mari expresivități a imaginii teatrale. De altfel, regizorul de origine elvețiană Adolphe Appia întrevăzuse, încă de la sfîrșitul secolului trecut, importanța luminii pentru adaptarea spațiului de reprezentație la cerințele interpretării. „La teatru —spune

[24] Nina Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, Paris, 1955, p. 143.

[25] K. Stanislavski, *Viața mea în artă*, (trad.), Ediția a III-a revăzută, București, 1958, p. 378.

Appia — venim să asistăm la o acțiune dramatică și prezența personajelor pe scenă motivează această acțiune; fără personaje nu există acțiune . . . Este deci necesar să fundamentăm cu orice preț punerea în scenă pe existența actorului și, pentru a realiza aceasta, trebuie să ne debarasăm de tot ceea ce vine în contradicție cu prezența sa. Cele două condiții ale unei prezențe artistice a corpului omenesc pe scenă vor fi deci: o lumină care să pună în valoare plasticitatea sa și o conformație plastică a decorului care să evidențieze atitudinile și mișcările sale" [26]. Considerînd că iluminatul poate conferi imaginii scenice un potențial creator nelimitat, Appia precizează: „Toate tentativele moderne de reformă teatrală ating acest punct esențial, adică modul de a atribui luminii întreaga sa forță și, prin ea, actorului și spațiului scenic valoarea lor integrală".

Denunțînd decorul pictat, Appia se declară în favoarea unei scenografii tridimensionale. Dar decorul, în concepția sa, este folositor numai în măsura în care acesta își aduce contribuția la cinetica interpretării. „Mobilitatea actorului — spune el — nu va putea fi pusă artistic în valoare decît printr-o justă conformație a obiectelor pe sol", ceea ce s-a numit de atunci „decor funcțional".

Appia vede în binomul spațiu — lumină formula optimă a unei realizări scenice. După actor și plantația decorului, lumina este al treilea element care concură la punerea în valoare a dramei. Integrîndu-se într-o scenografie construită, ea adaptează spațiul, printr-o diversitate de clarobscururi, la dimensiunile umane ale actorului. Totodată, lumina acționează direct asupra sensibilității spectatorului prin intensitatea sa variabilă, direcția, coloritul și mobilitatea sa. În spectacolul teatral ea devine un factor de animație, de sugestie și de evocare de o natură asemănătoare cu cea a muzicii, față de care manifestă o „afinitate misterioasă". Lumina

[26] Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899, p. 28 și urm.

reprezintă în economia reprezentației ceea ce este „muzica în partitură: elementul expresiv opus semnului" [27].

Lumina asigură, astfel, fuziunea dintre diferitele elemente ale spectacolului, constituind o sursă de armonie și de viață. Lumina activă, la care se gîndește Appia, trebuie să anime imaginea scenică, să sublinieze prezența actorului și să-i amplifice puterea sa expresivă, să valorifice realitatea plastică a universului scenic sau chiar să înlocuiască decorul. Iată, de pildă, descrierea montării, din 1903 a lui Appia, pentru spectacolul *Manfred* de Byron — Schumann, așa cum ne este prezentată de un martor ocular: Cortina se ridică. Ce vedem? Un singur decor: solul denivelat, care crește de la stînga la dreapta, și cîțiva piloni de un roșu violent. Un fascicul oblic de lumină roșie cade din stînga pe Nemesis și atinge silueta lui Manfred. La dreapta, Astarte este scăldată într-o baie de lumină argintie [28]. Culoarea are aici două moduri de existență: culoarea - materie, care aparține elementelor scenografice (pilonii) și culoarea - lumină, pe care o furnizează aparatele de iluminat.

În *Nature morte ou art vivante?* (Natură moartă sau artă vie?) — 1923, Appia va absolutiza folosirea luminii pentru organizarea spațiului de reprezentație, în dauna decorului. El își dorește un teatru care să fie eliberat de convenția scenografică, sub orice formă de manifestare a acesteia. Un asemenea loc denudat se poate articula mai bine, consideră Appia, în spațiu și în timp, lumina urmînd să-i insufle viață și să asigure ritmul necesar reprezentației.

Aceste postulate duse pînă la consecințele lor extreme vor găsi chiar pînă în zilele noastre numeroși adepți. Pornind ca și Appia de la premisa că experiența dramatică poate fi intensificată prin realizarea unui echilibru vizual corespunzător al imaginii scenice, regizorul german Georg Fuchs proclamă

[27] Concepția lui Appia își afla, evident, izvoarele în cultura germană a epocii. Pe linia lui Wagner el consideră că teatrul, în expresia lui cea mai înaltă, reprezintă întîlnirea dintre muzică și cuvînt, unite într-o îmbinare dialectică: Wort — Ton — Drama (cuvînt — sunet — dramă) (Cf. Vito Pandolfi, *Op. cit.*, p. 197—198).

[28] Cf. Pierre Valjean, *Une tentative de réforme scénique*, în „La Semaine littéraire", 23 mai 1903, Geneva, p. 248—249.

„scena în relief". În acest scop, el apropie actorul de public, considerînd că proscenium-ul este locul ideal de reprezentaţie, „locul material unde mişcarea dramatică devine mişcare spirituală în sufletul mulţimii"[29]. Spaţiul scenei trebuie să fie cît mai larg posibil şi de o adîncime redusă. Fundalul este pictat în tonuri plate, fără nici o intenţie de perspectivă. „Ansamblul persoanelor, obiectelor, sunetelor, culorilor, luminilor şi umbrelor este astfel aranjat încît să creeze o armonie intelectuală şi emoţională". Lumina este chemată să anime spaţiul scenic şi să detaşeze actorii de fundal, întocmai ca într-un altorelief.

De menţionat că Fuchs, influenţat desigur şi de primele succese ale cinematografiei, preconizează şi organizarea spaţiului de joc numai cu ajutorul iluminatului. „Dacă vom fragmenta drama — spune Fuchs —, aşa cum un film divizează acţiunea în foarte mici unităţi sau «planuri», vom avea de fiecare dată impresia vizuală a unei imagini în relief". În vederea separării interpretului de fundal şi a evidenţierii figurii umane, aflate în primul plan al scenei, Fuchs adoptă astfel noi principii de iluminat, principii care îşi găsesc şi astăzi aplicabilitatea în televiziune şi cinematografie[30].

Substanţa realităţii redusă la nişte simple linii sau volume geometrice se va întîlni şi în înscenările regizorului englez Gordon Craig, în abstractizările grupului artistic german „Der Blaue Riter" (Cavalerul Albastru), înfiinţat de Wassily

[29] Georg Fuchs, *Die Revolution des Theatres*, München, 1909, p. 12 şi urm.

[30] Pentru a se obţine impresia de adîncime spaţială în procesul realizării imaginilor bidimensionale, specifice filmului şi televiziunii, iluminatul unei persoane este rezultatul unui ansamblu complex de surse luminoase. Astfel, în afară de iluminatul frontal sau principal, menit a pune în valoare figura omenească, de iluminatul de modelare, care are rolul de a atenua umbrele şi a accentua, după caz, relieful feţei, se foloseşte şi un iluminat de contur. Aparatul (aparatele) de iluminat, întrebuinţate în acest scop, se amplasează în spatele personajului, astfel ca lumina să cadă de sus sub un unghi de 45°—60° faţă de planul orizontal. În general mai puternică, în ceea ce priveşte intensitatea, decît lumina principală, lumina de contur, întîlnind creştetul şi umerii actorului, creează un fond luminos care îl detaşează pe interpret de planul al doilea.

Kandinsky, în 1911, ori în folosirea unor scări sau schelete arhitecturale convenţionale de către Firmin Gémier, Leopold Jessner sau Vsevolod Meyerhold.

Preluînd, în 1913, conducerea teatrului „Vieux-Colombier" din Paris, Jacques Copeau lansează deviza: „pentru opera nouă o scenă goală". Pentru montările sale el adoptă un decor cu baze fixe, a cărui arhitectură sobră să nu caute decît s-o urmeze fidel pe cea a textului. Foloseşte perdele simple, blocuri din piatră sau din lemn, prezentînd în spaţiu planuri şi peisaje apte oricînd să contureze jocul; în fine, umbre şi lumini care sînt suficiente pentru a crea o atmosferă şi de a da viaţă evocării"[31].

Această bogată recoltă de experienţe şi căutări, pentru reconsiderarea spaţiului de reprezentaţie, cu toate excesele şi limitele sale, a reliefat necesitatea ca decorul să contribuie la diminuarea caracterului ilustrativ al spectacolului şi la implicarea mai directă a spectatorului. Luîndu-se în considerare multiplicitatea raporturilor faţă de text, interpretare şi viziune regizorală, a rezultat tendinţa ca scenografia să-şi diversifice necontenit viziunea, limbajul, mijloacele tehnice etc. Totodată s-a dovedit că, în ultima analiză, elementul plastic al scenei nu este decorul, ci omul care — aşa cum se exprima un teoretician contemporan — „sugerează spaţiul schimbîndu-şi locul şi sugerează efectul plastic modificîndu-şi poza" (Fr. Kiesler).

Laconismul sau eliminarea totală a decorului şi preferinţa pentru o ambianţă luminoasă sînt tot mai mult solicitate nu numai de regizori, dar chiar şi de autorii dramatici. În prefaţa la *Domnişoara Iulia*, de pildă, August Strindberg explică de ce a ales pentru această lucrare un cadru scenic cu puţine detalii: „Datorită faptului că publicul nu vede întreaga cameră şi întregul mobilier, el are posibilitatea să-şi imagineze cum ar arăta încăperea, adică fantezia este pusă în mişcare şi ea completează ceea ce lipseşte[32]. În *Şase personaje în căutarea unui autor*, Luigi Pirandello propune virtualului

[31] Cf. Léon Moussinac, *Op. cit.*, p. 30.

[32] August Strindberg, *Teatru (trad.)*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 110.

regizor al piesei sale o scenă nudă, pentru ca spectatorul să se poată concentra mai bine asupra acțiunii și filozofiei lucrării dramatice. Cele *Șase Personaje* trebuie să se diferențieze de *Actorii* trupei prin mișcare, eventual prin folosirea unor măști și o iluminare diferită[33]. Afirmînd ca un imperativ necesitatea de a face vizuală acțiunea scenică [34] Eugène Ionesco oferă următoarea indicație pentru începutul piesei sale *Ucigaș fără simbrie* : „Nici un decor. La ridicarea cortinei scena e goală. Pe scenă nu vor fi decît, mai tîrziu, la stînga, două scaune de grădină și o masă pe care arhitectul o va aduce el însuși . . . În actul întîi, ambianța va fi creată numai prin efecte de lumină. La început, cînd scena e goală, lumina e cenușie ca într-o după-amiază de noiembrie sau februarie, cînd cerul e acoperit de nori . . . După tabloul cenușiu, iluminatul trebuie să insiste pe alb și albastru, singurele elemente ale acestui decor de lumină . . . Albastrul, albul, tăcerea, scena goală trebuie să creeze impresia de calm straniu" [35].

Decorul de lumină și culoare ca și metamorfoza orașului din *Ucigaș fără simbrie* amintesc de piesa lui Sean O'Casey, *Trandafirii roșii pentru mine*. Deși de o altă factură și de o altă orientare, lucrarea dramaturgului irlandez apelează la valorile cromatice, sensibile, ale luminii, pentru transfigurarea Dublinului, care se realizează în scenă, și pentru exprimarea sugestivă a atmosferei generale și a stării de spirit a personajelor [36].

De menționat că folosirea decorului de lumini a intrat și în practica obișnuită a emisiunilor de televiziune. E drept că, pentru piesele de teatru realizate în studiouri, încercările în acest sens sînt încă mai timide. În schimb, emisiunile de varietăți, spectacolele de balet, recitalurile de poezie sau de

[33] Vezi Luigi Pirandello, *Teatru*, (trad.), Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 37 și 42.

[34] Vezi Eugène Ionesco. *Notes et contrenotes*, Paris, 1962, p. 86 și urm.

[35] Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I (trad.), Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 193.

[36] Vezi Sean O'Casey, *Teatru* (trad.), Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 227.

canto etc. apelează deseori la forța sugestivă a luminii care, singură sau în combinație cu un minimum de elemente scenografice, asigură cadrul plastic necesar desfășurării acestora.

În televiziune, pe lîngă obișnuita cicloramă, se folosesc cu deplin succes ca fundale și panourile fotografice, tapiseriile sau chiar pînza pictată. Existența acestora, în planul limită al profunzimii cîmpului camerelor de luat vederi, creează impresia de adîncime spațială și oferă o senzație de relief (în special atunci cînd se utilizează panourile fotografice).

Este necesar, însă, ca paleta cromatică folosită, pentru realizarea acestor fundale, în cazul televiziunii alb-negru, să răspundă condițiilor de funcționare a tuburilor videocaptoare.

SENSIBILIZAREA MEDIULUI

„A obține transa prin metode calculate."

ANTONIN ARTAUD

TEATRUL ESTE ARTA EXISTENȚEI OMENEȘTI ÎN spațiu manifestată printr-o succesiune de imagini specifice, variabile în timp [37]. Și dacă organizarea acestui spațiu revine scenografiei, lumina are menirea de a valorifica realitatea plastică a universului scenic sau de a sugera un cadru de referință în vederea exprimării unei acțiuni.

Se vorbește, în mod obișnuit, în limbajul teatral, de necesitatea de creare a atmosferei. Cu alte cuvinte, tendința evi-

[37] Încercînd o delimitare a teatrului față de alte arte, ca de exemplu cinematografia, al căror mod de existență se manifestă tot prin imagini variabile în timp și spațiu, Silvio d'Amico face următoarea precizare: „Spre deosebire de cinematograf, ca imagine comentată de cuvînt, teatrul este cuvînt comentat de imagine". Sub aspectul preponderenței textului, arta scenică se apropie de teatrul televizat numai că, în ultimul caz, modalitățile de realizare ale imaginilor de televiziune sînt de esență cinematografică.

dentă de a corela interpretarea actoricească cu mediul înconjurător și de a pune de acord, în totalitatea sa, imaginea scenică cu gîndirea și sensibilitatea spectatorului. Preocupări în această direcție au existat, așa cum am arătat, și în teatrul renascentist. Dar, datorită tehnicii rudimentare de iluminat din acea vreme și a nesincronizării funcționale a componentelor spectacolului, problema a avut doar o rezolvare parțială.

Conceptul de mediu, sau mai exact ideea scenei privite ca mediu și nu ca o simplă suprafață de joc, se evidențiază, în mod pregnant, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea datorită operei de pionierat a „Companiei Meininger" dar, mai cu seamă, prin realizările curentului naturalist. Și poate nu este întîmplător faptul că, în contextul acestei preocupări, o contribuție importantă, în afară de literatura dramatică a epocii, a avut-o și introducerea iluminatului electric. Posibilitățile de variație rapidă și după necesități a intensității luminoase, a direcției de radiație și a colorației luminii, au condus spre folosirea mai eficientă a noii invenții tehnice ca factor activ de animație, de sugestie și de evocare. Imaginea scenică nu va mai fi tratată ca un tablou, înscris în perimetrul locului de joc, tablou iluminat în mod convențional, general și uniform. Lumina trebuie să descopere un spațiu în care se desfășoară acțiunea, să creeze un mediu exclusiv pentru personajul de pe scenă. În timp ce interpretul poate să reconstituie realitatea, privitorul din sală ajunge să se identifice, într-o anumită măsură, cu acesta. Dar numai o distanță fizică reală între scenă și sală era în măsură să justifice iluzia unui mediu distinct. Numai prin consecvența ideii că spațiul scenic este despărțit de privitor printr-un perete invizibil se putea crea iluzia unei acțiuni ce se petrecea într-un loc specific, neteatral [38]. În sprijinul teatrului descriptiv, capabil să reconstituie cît mai exact mediul, după 1850, se efectuează cîteva modificări ale arhitecturii scenice. Porțiunea aflată în fața arcadei proscenium-ului, cunoscută sub numele de „avanscenă", este micșorată sau chiar desființată. Acțiunea urmează să se desfășoare numai în această *scenă-vizor* — cum o denumește John Gassner — mărginită ca o ramă de tablou de portalul scenic.

Tot în același scop, se fac și ultimele corecții în ceea ce privește dotarea și modul de amplasare a surselor de iluminat. Așa cum am arătat, „Compania Meininger" a introdus folosirea proiectoarelor echipate cu lămpi cu incandescență. Pentru ca iluminatul electric să reproducă fidel lumina naturală se recurge la montarea unor proiectoare în sală și se soluționează definitiv dispunerea surselor de lumină, aflate la înălțime, deasupra spațiului de reprezentație. Totodată, întocmai ca și Appia, Antoine va denunța existența rampei, nu numai datorită faptului că se crea o barieră artificială între scenă și auditoriu, ci, mai ales, pentru că șirul de reflectoare, aflat la marginea scenei, producea o lumină falsă, care deforma figurile actorilor. „Rampa luminează de jos în timp ce în viață sîntem luminați de sus", argument major pe care Jean Jullien [39] îl aduce în favoarea eforturilor stăruitoare ale școlii naturaliste de a reproduce întocmai pe scenă efectele luminoase din natură. Pentru a mări puterea de seducție a imaginii scenice asupra spectatorului, pentru a-i concentra atenția și a-i amplifica starea emoțională a acestuia, Antoine, la fel ca și Wagner, va stinge lumina din sală pe toată durata reprezentației" [40]. Șeful școlii naturaliste considera că „mediul determină mișcarea personajelor și nu mișcarea personajelor determină mediul". Mai mult chiar, Antoine declară că este indispensabil să se creeze mai întîi decorul și mediul, „fără a se da atenție cîtuși de puțin evenimentelor care urmează să aibă loc pe scenă" [41].

---

[38] Cf. John Gassner, *Op. cit.*, p. 70—79.

[39] Jean Jullien, *Le Théâtre vivant*, Essai théorique et pratique, Paris, 1892, p. 11.

[40] Acest procedeu a fost aplicat și la Teatrul Național din București, odată cu deschiderea stagiunii 1888—1889. La premiera piesei *Manevrele de toamnă* (1 oct. 1888), o localizare de Paul Gusty după dramaturgul german Gustav Moser, noul director al teatrului, I. L. Caragiale, a dat dispoziție ca, după ridicarea cortinei, să se stingă luminile în sală. Și acest mic amănunt atestă receptivitatea marelui nostru dramaturg față de noutățile în materie apărute pe plan european.

[41] Punctul de vedere a lui Antoine, expus în lucrarea sa *Le Théâtre Libre* (Paris, 1890), coincide de fapt cu conceptul de mediu subliniat in-

Pentru concretizarea ideilor sale Antoine va acorda un rol activ nu numai decorurilor, obiectelor din scenă, dar și eclerajului. Lumina are menirea să contribuie la realizarea unui cadru cît mai real posibil. Ea urmează să se modifice după orele zilei, să provină de la surse aparent naturale, să se repartizeze în mod judicios pe scenă după nevoile vitale ale personajelor. Nu rareori i s-a reproșat lui Antoine preocuparea sa pentru realizarea cu exactitate a unei ambianțe nocturne [42]. Cu toată admirația pe care o avea pentru iluminatul electric [43], regizorul francez nu va pregeta să recurgă doar la niște candelabre cu luminări, montate pe o masă, pentru a lumina consiliul de război din *La mort du Duc d'Enghien* (Moartea ducelui d'Enghien — (1888).

Antoine recunoaște că în opera de transpunere scenică a unui text dramatic „există două regii: aceea pe care am califica-o plastică (decoruri, costume, accesorii, lumină) și regia pe care am numi-o interioară . . . arta de a revela fondul cel mai intim al operei" [44]. Dar, preocupat — în principal — de a lega personajele de obiectele și mediul înconjurător, pe care le însuflețește prin variații subtile de lumină, el va da o expresie teatrală primului strat al realității, text și existență psihologico-obiectivă.

———

sistent în secolul al XIX-lea de sociologi, critici și literați. În prefață la piesa *Cromwell*, Victor Hugo spune că „Lumea începe să înțeleagă azi că localizarea exactă e unul din primele indicii ale realității". Decorul de teatru, considerat înainte neesențial pentru interpretare sau apreciat numai pentru efectele sale exterioare în teatrul baroc și roccoco, devine pentru școala naturalistă unul dintre elementele esențiale care definesc sensul piesei. De altfel, ca și Hugo, Émile Zola prevestea, încă din 1873, că drama modernă va analiza „existența îngemănată a personajului și mediului său" (prefață la *Thérèse Raquin*)

[42] Cunoscutul critic parizian Francisque Sarcey va nota cu prilejul premierei *Rața sălbatică* de Ibsen (1890): „Antoine are un gust supărător pentru efectele de noapte. ... Nimeni înaintea lui nu a desființat rampa" (Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 130—131).

[43] „Lumina — spunea Antoine — este viața teatrului, marea sărbătoare a decorației, sufletul montării scenice" (André Antoine, *Causerie sur la mise en scène*, în „Revue de Paris", 1 aprilie 1903, p. 608).

[44] Cf. Odette Aslan, *L'art du Théâtre*, Paris, 1963, p. 30.

Întemeind, în 1898, împreună cu Vladimir Nemirovici Dancenko, „Teatrul de Artă" din Moscova, Konstantin Stanislavski selecționează procedeele naturaliste pentru a evidenția tonalitatea predominantă a piesei. La începutul carierei sale și Stanislavski a fost dominat de pasiunea amănuntului și de fanatismul convenției celui de-al patrulea perete. Treptat, însă, marele regizor va recurge la un decor epurat de detalii inutile, va apela la accesoriile strict necesare și va folosi lumina astfel ca să se reconstituie un mediu, care să exprime starea de spirit a personajelor [45]. El oferă, în acest mod, o a doua existență posibilă a spectacolului, care transcede prima realitate obiectivă și psihologică.

Iată un exemplu din care rezultă cum, în concepția lui Stanislavski, „atmosfera exterioară" (decorurile, punerea în scenă, lumina, sunetele, muzica) evidențiază datele sufletești ale personajelor. În actul I al dramei lui Ibsen *Doctorul Stockmann*, reprezentată în 1900, modul de iluminare a scenei era vădit influențat de pictorii realiști ai timpului, în special Levitan și Savrasov: în față, aflat în obscuritate, cabinetul de lucru al doctorului; în planul al doilea — o vedere a sufrageriei a cărei lumină puternică inundă și vestibulul din ultimul plan. Cîteva reflexe luminoase pe ușile cabinetului. Stanislavski-Stockmann intră în odaia sa de lucru și aprinde o simplă luminare. Flacăra acesteia este suficientă pentru a-i da posibilitatea spectatorului să descopere un mic univers de viață și să urmărească personajul în succesiunea acțiunilor sale.

O concepție analoagă o întîlnim și în actul II al piesei *Trei surori* de Cehov, prezentată în 1901, în scenografia lui V. A. Simov. În fund, sufrageria luminată de o singură lampă. Se aude încet, probabil din stradă, la armonică, o romanță țigănească. În primul plan al scenei — salonul, aflat aproape în obscuritate. Singura lumină, care pătrunde în salon, vine prin ușa întredeschisă a camerei lui Andrei și

———

[45] „Dacă *realismul istoric* ne-a adus pe calea *realismului exterior*, tendința spre intuiție și sensibilitate ne-a îndrumat spre *realismul lăuntric*" (Konstantin Stanislavski, *Op. cit.*, p. 270).

dezvăluie fața Mașei. În această atmosferă tainică și melancolică Verșinin îi spune Mașei: „Este întuneric, dar îți văd ochii strălucind“ [46].

Dacă naturaliștii și realiștii considerau că decorul, subliniat de lumină și subordonat interpretării actoricești, constituie elementul esențial al creării atmosferei, realizările lui Appia și, mai apoi, cele ale lui Craig au demonstrat că mediul nu trebuie înțeles numai în sensul strict material al cuvîntului. Pentru că, în afară de datele sale fizice, așa cum de altfel întrevăzuse și Stanislavski, mediul se exprimă și prin niște coordonate psihice.

În lipsa unor elemente decorative, realiste, senzația mediului poate fi transmisă în mod convingător de către actor, prin relațiile sale cu spațiile scenice — valorificate de către lumină — cu recuzita, cu ceilalți interpreți și cu publicul [47]. Așa a procedat, de pildă, Appia pentru a sugera impresia de spațiu liber și de zi mohorîtă în scena 4 a actului IV din *Hamlet*. Decorul se rezuma la cîteva flancuri care reprezentau niște copaci. O lumină filtrată în nuanțe de gri și mobilă după voință, contribuia la crearea unei senzații apăsătoare, tulburată permanent de umbrele mișcătoare care cădeau pe interpreți [48].

Montînd aceeași piesă, în 1911, la „Teatrul de Artă“ din Moscova, Gordon Craig l-a văzut pe nefericitul prinț al Danemarcei „ca un suflet plasat într-un spațiu rece și infinit“. Decorul său era compus dintr-un sistem de flancuri foarte înalte, acoperite cu pînză cenușie și iluminate astfel încît să exprime convingător dinamica și atmosfera capodoperei shakespeariene [49].

---

[46] Cf. Nina Gourfinkel, *Op. cit.*, p. 128.

[47] În piesele lui Shakespeare, deși conțin, fiecare, numeroase locuri de desfășurare, mediul este întotdeauna perfect delimitat, fie prin indicarea verbală, de către un personaj, a locului acțiunii, fie prin stabilirea unor relații complexe și intens dramatice între personaje (de exemplu, în actul I din *Hamlet* sau în actul II din *Macbeth*).

[48] Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 261.

[49] Din amintirile lui Stanislavski reiese marea importanță pe care o acorda Craig luminii pentru sugerarea atmosferei. De exemplu, scena „a fi sau a nu fi“, așa cum o proiectase Craig și care, din păcate, nu s-a putut

Selectarea mijloacelor de configurație a mediului în teatru a fost determinată și de concurența cinematografiei. Naturalismul descriptiv al filmului, capacitatea acestuia de a prezenta într-o succesiune rapidă numeroase ambianțe pun într-o evidentă inferioritate teatrul.

Începînd cu cel de al doilea deceniu al secolului nostru, ideea modernă a mediului va căpăta o accepție dinamică prin interacțiunea și esențializarea potențialului expresiv al componentelor care concură la realizarea sa. În indicațiile de regie ale lui Jean-Louis Barrault, pentru primul act din *Fedra* de Racine, este prezentată o asemenea joncțiune spirituală între comportarea personajului, decor și lumină. „Acțiunea începe în zori. Teatrul este cufundat în întregime în întuneric. După ridicarea cortinei o ambianță pe fond bleu începe să prindă viață. Decorul, care va putea fi din marmură, va apărea progresiv, palid, fantomatic. Din planul al treilea, dreapta, un fascicul luminos mai întîi foarte îngust, ca o primă rază de soare, traversează progresiv scena și va atinge în diagonală primul plan din stînga. În același moment intră Hipolit. Iluminatul va crește ușor pe toată durata actului, fără a atinge însă o deplină claritate. Lumina trebuie să fie albă, rece, opacă . . . Numai în finalul actului, cerul exterior, ca și cerul «interior», se va lumina deplin. Să se realizeze prin iluminat o atmosferă confesională așa

---

realiza, este prezentată astfel: „Coridorul lung al palatului este de astă dată mohorît, cenușiu . . . Pereții lui parcă s-au înnegrit, iar pe acești pereți, abia zărindu-se, se tîrăsc pe jos, ieșite din infern, umbre negre, sinistre. Aceste umbre întruchipează viața omenească, pe care Hamlet o urăște, și deșertăciunea ei, pe care a simțit-o după moartea tatălui său . . . Despre viața pămîntească, Hamlet vorbește cu groază și dezgust: «a fi», adică să continui să trăiești, înseamnă pentru dînsul deșertăciune, suferință, chin... De cealaltă parte a lui Hamlet, era desenată pe schițe o fîșie de lumină vie într-ale cărei raze aurii se ivește pentru o clipă și dispare din nou silueta frumoasă, luminoasă, argintie, a unei femei care te cheamă spre ea. Ea este ceea ce Hamlet numește «a nu fi», adică a nu exista în această lume mîrșavă, a curma chinurile, a pleca acolo, a muri.... Jocul de lumini și umbre, redă sugestiv șovăiala lui Hamlet între viață și moarte...“ (K. Stanislavski, *Op. cit.*, p. 403).

cum jocul actorului trebuie să aibă un ton confesional. Primul act este actul Confidenței" [50].

Repartizarea luminii după nevoile vitale ale personajelor o vom întîlni și în „spectacolul tip" al lui Jacques Copeau de la „Vieux Colombier" cu piesa *Pacquebot Tenacity* de Charles Vildrac. Aici decorurile arhitecturale cu baze fixe sugerau un mic restaurant pentru docherii unui port. Iluminatul diferitelor ore ale zilei se armoniza cu intensitatea visului uman și infinitul gîndurilor nemărturisite [51].

Tendința de a dimensiona stările sufletești la coordonatele spațiului de joc, potențată cu ajutorul luminii și, în special, a culorii o vom găsi, așa cum se va arăta, și la curentul expresionist.

În teatrele cu scenă deschisă, dar, mai ales, pe scenele arenă, o idee preconcepută de cultivare a unui mediu, fie el și convențional, apare derizorie. Acest sentiment poate fi însă creat dacă actorii ignorează complet publicul care îi înconjoară din toate părțile. Comportîndu-se ca și cum ar acționa într-un spațiu închis, interpreții folosesc o recuzită de dimensiuni reduse, pentru a nu împiedica vizibilitatea spectatorilor. Valorificarea spațiului de joc, a relațiilor dintre personaje și a acțiunii acestora, cu ajutorul luminii, și mai ales, forța interpretativă a actorului devin, în acest caz, singurele mijloace eficiente pentru sugerarea mediului [52].

În sfîrșit, alternativa de a trata scena și sala ca un mediu unic își găsește în teatrul modern tot mai mulți adepți. Ideea, dealtfel, nu este nouă. Reinhardt, de pildă, în montarea piesei *Das Mirakel* (Miracolul) de Carl Vollmoeller (1911)

---

[50] Jean-Louis Barrault, *Phèdre*, Paris, 1946, p. 14.

[51] Cf. Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948 p. 100.

[52] Pentru ca iluzia mediului să nu fie tulburată din pricina faptului că spectatorii se pot vedea unii pe alții dintr-o parte în cealaltă a arenei circulare, prin 1950 la teatrul-arenă al universității americane Fordham s-a încercat folosirea unei perdele luminoase care înconjura spațiul de reprezentație. Cu ajutorul unor lumini adecvate publicul putea urmări reprezentația fără însă a mai vedea pe spectatorii din partea opusă. Acest procedeu nu a fost adoptat și de alte teatre, poate mai încrezătoare în valoarea artei interpretative a actorului și în capacitatea publicului de a accepta convenția teatrală (Cf. John Gassner, *Op. cit.*, p. 76).

a reconsiderat spațiul clasic teatral, sala fiind tratată ca o porțiune a unei catedrale gotice, iar scena ca un sanctuar [53].

Sau, spectacolul cu piesa *Waiting for Lefty* (Așteptîndu-l pe Lefty), prezentat în 1935 de către o trupă americană din New-York, unde publicul era considerat ca fiind alcătuit din șoferi de taxiuri cărora li se adresau delegații sindicatului — actorii — consultîndu-i dacă să declare grevă sau nu.

Această încercare de fuziune între scenă și sală poate avea cîștig de cauză numai în măsura în care se realizează o deplină comuniune de gînduri, sentimente și idei între toți participanții faptului teatral, așa cum altă dată se întîmpla pe gradenele amfiteatrului lui Dionysos, în fața estradelor medievale sau în incinta ovoidală a teatrului elisabethan. În acest caz, componenta fizică a mediului își pierde din importanță, iar arta dramatică, eliberată de artificial și iluzoriu, devine cu adevărat sublimă pentru că „poet, interpreți și spectatori oficiază împreună" (Gaston Baty).

METAMORFOZELE SPAȚIULUI

„Așa cum imaginația este abstractă și nelimitată
și scena trebuie să fie nelimitată..."

JEAN VILAR

DE FIECARE DATĂ, CÎND I SE ÎNCREDINȚEAZĂ O nouă piesă, orice creator de spectacol are în vedere faptul că interpretarea sa programatică trebuie să se materializeze într-un spațiu perfect delimitat, acela al scenei pe care este chemat să dea viață gîndurilor autorului. Spațiul teatral, despre care se vorbește azi foarte mult, reprezintă, de cele mai multe ori, aprioric o schemă funcțională a unei *anumite*

---

[53] Vezi Heinrich Braulich, *Max Reinhardt. Teatru între vis și realitate* (trad.), Editura Meridiane, București, 1972, p. 105–108.

scene care cuprinde o *anumită* suprafață și o *anumită* dotare tehnică.

Timp de peste două milenii, arta teatrală a acumulat o imensă producție literară, începînd de la opera antică, de mare respirație dramatică, și terminînd cu piesa „de cameră", de factură intimistă. Perioadele de mare efervescență artistică au cunoscut, la vremea lor, un spațiu de spectacol propriu, în care se manifesta o deplină fuziune între opera dramatică și posibilitățile sale de concretizare scenică. Astfel s-a întîmplat, de pildă, în teatrul antic, tot astfel s-au petrecut lucrurile și cu piesa elisabethană. Și, poate nu este întîmplător faptul că, în aceste perioade, istoria spectacolului înregistrează stabilirea unei comuniuni depline în contextul fenomenului teatral.

În vremurile moderne, coordonatorul spectacolului, regizorul este în general obligat să-și valorifice potențialul creator pe o scenă clasică, „à l'italienne", indiferent de factura și istoricitatea operei dramatice. Cînd șansa, posibilitățile sau inspirația i-au surîs, el a încercat să evadeze din acest cadru, pentru a-i oferi operei coordonatele spațiale pe măsura dimensiunilor și ritmurilor ei lăuntrice. Așa a procedat, de exemplu, Max Reinhardt, la cîțiva ani după terminarea primului război mondial, cînd a montat *Orestia* de Eschil sau *Danton* de Romain Rolland, la „Grosses Schauspielhaus", un fost circ din Berlin reamenajat după planurile sale. Încercînd să reînvie imensa forță spectaculară a teatrului Evului Mediu, același regizor va folosi piața din Salzburg și interiorul catedralei din apropiere, pentru a da viață unei moralități medievale sau unei prelucrări dramatice de Hugo von Hofmannsthal [54]. S-ar mai cuveni a fi menționate în acest context, spectacolele populare de mare anvergură montate de Firmin Gémier la Paris și în Elveția. Sau imensa reconstituire a asediului Palatului de Iarnă, amintită mai înainte, la cîțiva ani după desfășurarea evenimentelor istorice de la Leningrad, din timpul Marii Revoluții Socialiste din

[54] Vezi Heinrich Braulich, *Op. cit.*, p. 138–140.

Octombrie [55]. Și la noi au existat asemenea încercări temerare. Încă din 1911, în perioada estivală, se organizează la Sinaia un ciclu de reprezentații cu piesa *Ifigenia în Aulida* de Euripide [56].

Dar, după scurte peregrinări, în care visul putea să se confunde cu realitatea, acești cuceritori ai spațiilor poetice se întorceau, resemnați, în vechea lor cutie, compusă din trei pereți și o deschidere, mai mult sau mai puțin conformă cu idealurile lor. Și din nou își puneau mereu aceeași întrebare obsedantă: cum să organizeze spațiul scenic, pentru a veni în întîmpinarea cerințelor piesei?

Pînă la apariția iluminatului electric, iluzia adîncimii scenei era sugerată cu ajutorul tehnicii perspectivei, aplicată la decorurile pictate.

Progresul iluzionismului pictural va cunoaște ultimele sale consecințe în cursul secolului al XVIII-lea, cînd perspectiva simetrică și regulată este înlocuită prin perspectiva diago-

[55] La acest spectacol au participat 8000 de interpreți și 100.000 de spectatori. În piața Palatului de Iarnă erau montate două imense estrade: una „roșie" și alta „albă", legate între ele printr-o punte. Rememorarea evenimentelor se petrecea nu numai în aceste locuri, ci și în spațiul exterior al estradelor. La un moment dat se aprindeau și luminile la cele 52 ferestre ale fațadelor palatului, înlesnind urmărirea luptelor din interior. Adevăratul crucișător „Aurora" lumina Palatul de Iarnă, după care începea canonada. În final, drapelul roșu în lumina strălucitoare a proiectoarelor era ridicat deasupra fostei reședințe a țarilor, în timp ce toți participanții intonau „Internaționala" (Cf. Horia Deleanu, *Regizorul și teatrul*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 103).

[56] Inițiativa acestor spectacole, continuate un an mai tîrziu la Constanța, aparține unui comitet format din scriitorii: Ion Pillat, I. Al. Brătescu-Voinești, I. Bianu, D. Anghel, Ion Minulescu și filozoful Const. Rădulescu-Motru. Distribuția spectacolelor cuprindea figuri proeminente ale scenei bucureștene: Lucia Sturdza, Ion Petrescu, Tony Bulandra, R. Bulfinsky, Ion Manolescu etc. Peste vreo două decenii Victor Ion Popa și Ion Sava vor gîndi sau chiar vor realiza alte spectacole în aer liber. În anii din urmă au mai avut loc: reprezentația de la Craiova cu piesa *Gîlcevile din Chioggia* de Goldoni (regia Dinu Cernescu), ciclul de spectacole lirice și dramatice prezentate în vechiul port din Constanța, de către teatrul din localitate, piesele lui Delavrancea jucate la Cetatea de Scaun a Sucevei, spectacolele din cadrul festivalului „Cibinium" etc.

nală care recurge la multiplicarea liniilor de fugă [57]. Dar acest procedeu de amplificare al spațiului, chiar dacă era folositor ochiului spectatorului, rămînea străin de interesele artei interpretative. Actorul era obligat să joace pe o scenă care cobora, în pantă, din fund, spre proscenium. Pe o asemenea suprafață înclinată, menită a ajuta la sugerarea adîncimii spațiale, mișcarea interpretului era vădit incomodată și lipsită de naturalețe. Pe de altă parte, cele două șiruri de panouri laterale, care mărgineau pînza pictată, se reduceau cu atît mai rapid cu cît scena era mai puțin adîncă, ceea ce obliga actorul să joace cît mai în fața scenei. În caz contrar exista pericolul ca făcînd doi, trei pași mai în adîncime, interpreții să ajungă cu ochii la nivelul ferestrei de la etajul I sau al balconului pictat pe unul dintre panouri. De aceea, începînd din secolul al XVIII-lea, scena devine din ce în ce mai adîncă. Dar această amplificare dimensională, în condițiile date, nu a rezolvat cerințele artei interpretative.

Folosirea panoramelor și dioramelor, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în locul decorurilor renascentiste, constituie de fapt o încercare de reformă a plantației tradiționale, care nu va afecta însă cu nimic principiile de bază ale concepției scenografice [58]. Numai iluminatul electric va distruge definitiv convenția pînzei pictate și a decorurilor „en trompe l'oeil".

[57] Paternitatea acestei inovații în tehnica decorului pictural poate fi atribuită lui Ferdinando Galli-Bibiena care, în *Architettura civile* Cap. Scene vedute in angolo (Parma, 1711) și apoi în *La Prospettiva delle scene teatrali* (1731), descrie pe larg modul de folosire a perspectivei diagonale, aplicată panourilor paralele cu rampa și situate pe părțile laterale ale scenei.

Ulterior, urmașii familiei Galli-Bibiena (Giuseppe, arhitectul teatrelor din Bayreuth și Dresda și Giovanni Maria), Filippo Juvarra sau Servadoni (autorul unor remarcabile decoruri pentru scena operei franceze), utilizînd acest procedeu, au oferit teatrului baroc o scenografie monumentală și grandioasă (Vezi *Histoire des spectacles*, p. 601–604).

[58] Începînd din 1799, inginerul american Robert Fulton prezintă publicului francez, invenția sa — *panorama* — o imensă pînză pictată care înconjura spectatorii, din toate părțile. Tabloul, înfățișînd aspecte din viața unei țări, dintr-un oraș, o radă a unui port, o bătălie în plină desfășurare etc.,

Perspectiva liniară a picturilor renascentiste va ceda locul perspectivei aeriene, lumina și culorile avînd menirea să sugereze impresia de adîncime și de tridimensionalitate. Un aport deosebit, în această dorință de „elasticizare" a spațiului, l-a avut introducerea pe scena teatrală a „Cupolei Fortuny". Apărută la începutul secolului nostru, mai exact în 1903, inovația scenografului italian Mariano Fortuny consta, la început, dintr-un perete concav ce mărginea laturile și ultimul plan al scenei. Peretele se continua cu o boltă, tot din ipsos, ce se înălța deasupra spațiului de reprezentație. Ulterior s-a renunțat la această prelungire a cupolei în favoarea unui hemiciclu din pînză uni, ridicat mult pe verticală. Luminată cu ajutorul reflectoarelor de orizont, la intensități și culori potrivite, această pînză de fond poate oferi o impresie deosebită de spațiu nedefinit. Pe scena Teatrului Mic din București, o scenă, după cum se știe, de dimensiuni modeste s-a folosit acest procedeu în spectacolul regizat, acum cîțiva

era pictat după legile clasice ale perspectivei. Impresia de spațiu tridimensional se accentua prin folosirea unor lumini dirijate, care evidențiau elementele picturale (publicul aflîndu-se în semiobscuritate) și prin alăturarea, în imediata apropiere a tabloului, a unor obiecte în relief. Preluînd procedeul, scenograful Jean-Pierre Alaux, împreună cu baronul Taylor, înființează un teatru cu un titlu programatic: „Le Panorama Dramatique". Deși cu o existență efemeră — teatrul funcționînd doar un singur an (1822–1823) — scopul inițiatorilor săi de a „renova complet folosirea tradițională a decorurilor de teatru" a fost atins. Fundalul și panourile laterale sînt înlocuite printr-un hemiciclu pictat luminat din puncte fixe, suspendate deasupra frizelor. Alte pînze pictate, aplicate peste niște volume, de forme și mărimi diferite, imitau denivelările de teren, stîncile etc. Spre deosebire de panorama, invenția lui Louis Daguerre, *diorama* folosea niște procedee picturale particulare combinate cu jocuri de lumini deosebit de atent pregătite. Pînza de fundal era opacă, acolo unde se aplicau vopselele de pictură, dar și transparentă, în anumite porțiuni unde era necesar să se distingă anumite elemente mobile, plasate în spatele fundalului. Cu ajutorul luminii și al culorii, al pînzei pictate și al acestor elemente mobile s-au prezentat scene de mare spectaculozitate ca: *Erupția Vezuviului* sau *Potopul universal*. Aceste metode de animație scenică vor fi aplicate apoi în teatru. Împreună cu un alt scenograf celebru, Ciceri, Daguerre execută o serie de decoruri în care, renunțînd complet la plantația renascentistă și folosind procedeul amintit, obținea efecte scenice deosebite la montarea pieselor de factură romantică (Vezi *Histoire des spectacles*, p. 912–915).

ani, de Radu Penciulescu cu piesa *Brigada I-a de cavalerie* de Vsevolod Ivanov. Scenografia se reducea la un simplu podium, aflat în primul plan al scenei. Ciclorama luminată în nuanțe de galben-portocaliu, care se estompau spre orizont, sugera impresia stepei fără sfîrșit, fără hotare.

Folosirea unor niveluri de iluminare gradate ca valoare poate să servească, de asemenea, la organizarea cu claritate și consecvență aproape palpabilă a coordonatelor spațiului de joc. Astfel, pentru spectacolul cu piesa *Procesul*, o adaptare pentru scenă semnată de André Gide și Jean-Louis Barrault (după romanul cu același nume de Franz Kafka), scenograful Félix Labisse a realizat un decor arhitectural în care perspectiva liniară juca un rol important. Decorul reprezenta o scară cu un număr aparent infinit de trepte ce se pierdeau în depărtare. Treptele erau luminate, din părțile laterale, cu o lumină difuză care creștea progresiv pe măsură ce se avansa în adîncimea scenei, ajungîndu-se ca, la capătul scării, lumina să fie deosebit de intensă. Contururile decorului erau astfel puternic accentuate, iar scena căpăta o mare adîncime.

Experiența a dovedit și teoria a confirmat că există culori „calde“, ca de exemplu galbenul, ce par mai aproape de observator decît culorile așa-zise „reci“ (de pildă albastrul). Conceperea unor ambianțe scenografice în funcție de această motivare fiziologică, sau folosirea unor lumini colorate de tonalități diferite, poate, de asemenea, să contribuie la dimensionarea corespunzătoare a spațiului de reprezentație [59].

---

[59] Contemporanul lui Voltaire, coregraful și maestrul de balet Jean Georges Noverre (1727–1810) în celebrele sale *Scrisori despre dans și balete* (trad. Editura Muzicală, București, 1967) arată cum în spectacolul *Geloziile sau distracțiile Seraiului*, inspirîndu-se din tablourile timpului, a folosit gradația culorilor pentru sugerarea adîncimii spațiale: „totalitatea culorilor tari — spune el — țineau primul plan și alcătuiau partea din față a rampei; după ele am întrebuințat culorile mai puțini vii și strălucitoare; am păstrat culorile mai pale și vaporoase pentru fundaluri și aceiași gradație în înălțimea scenei“ (Vezi *Scrisoarea VI* — p. 63). Tot Noverre semnalează importanța contrastelor de culori în conceperea decorurilor și costumelor și recomandă folosirea unei repartiții judicioase a luminii pe scenă, pentru că altfel „n-ar mai exita nici profunzime și nici perspectivă“.

O profunzime neobișnuită a scenei se obține și atunci cînd se apelează la o cicloramă-orizont de culoare neagră. Un spațiu negru, panoramic, este asociat, de cele mai multe ori, și cu un anumit simbol funcțional. Pentru a sugera o depărtare necuprinsă — așa cum și-a dorit cîndva autorul — regizorul cehoslovac Otomar Krejča a plasat eroii piesei lui Cehov, *Pescărușul*, într-un asemenea spațiu nedefinit. Cîteva ramuri în fața unei pînze negre, o lumină difuză și o fată care alerga, alerga pe loc, simbolizau totodată și iluzia unui spațiu ideatic, nemărturisit, spre care tind personajele cehoviene.

Spațiul și timpul — susține Josef Svoboda — nu mai pot fi considerate, în contextul fenomenului teatral actual, ca niște componente aranjate în mod pozitivist „una după alta“. Acestea trebuie să reprezinte o sinteză, noțiunea de spațiu-timp devenind a patra dimensiune a scenei. „Pentru ca să învingă antagonismul lor tradițional și să-l înlocuiască prin dualismul substanță-energie imaterială, care este tot atît de real ca orice obiect material de pe scenă, manifestarea lor vizibilă va fi mișcarea“. Așadar, mișcarea dramatică trebuie să implice simultan și univoc spațiul și timpul sau mai exact un spațiu dramatic și un timp dramatic [60]. Scenograful cehoslovac își concretizează ideile sale teoretice privind „spațiul poliscenic cinetic“, printr-o serie de realizări remarcabile cum ar fi „Lanterna magică“ sau „Poliecranul“. Spectacolul *Din viața insectelor*, prezentat acum cîțiva ani la Teatrul Național din Praga (regia Miroslav Machàček), a apelat la principiile poliecranului. Decorul era alcătuit dintr-o platformă circulară, mărginită de două panouri înalte, înclinate față de verticală. Panourile, formînd între ele un unghi de aproximativ 45° erau acoperite cu oglinzi de formă hexagonală, delimitate prin șipci din lemn. Plasate în fața unui fundal negru, această alcătuire de suprafețe reflectante apărea spectatorilor ca un imens fagure de albine. Pe platforma circulară, unde se mișcau interpreții, erau proiectate filme și diapozitive. Imaginile de pe platformă se

---

[60] Vezi comunicarea lui Josef Svoboda la „Simpozionul de scenografie a Quadrienalei de la Praga“ 9–12 octombrie, 1967, Buletinul de informare, Teatru, A.T.M., Nr. 12, 1968, p. 19–27

reflectau în oglinzi şi erau trimise în sală. La rîndul lor, oglinzile asigurau o deosebită profunzime a locului de joc.

După cum se vede, metodele de amplificare a dimensiunilor reale ale spaţiului scenic sînt astăzi multiple şi variate. Ca să parafrazăm un cunoscut dicton a lui Stanislavski, potrivit căruia dimensiunea unui rol nu trebuie să fie neapărat proporţională cu creaţia interpretativă, am putea spune că în spectacolul modern nu mai există scene mari sau scene mici, ci oameni de teatru capabili sau neinspiraţi în sugerarea iluziei unui spaţiu de joc pe măsura necesităţilor.

* * *

Cînd ciclorama a devenit suverana ultimului plan al scenei, suprafaţa ei imensă, uşor concavă şi uniformă a tentat pe oamenii de teatru să o întrebuinţeze ca pe un mare ecran de proiecţie. Cinematografia care, încă de la sfîrşitul secolului trecut, pătrunsese cu voluptate în realitatea imediată, prezentînd spectatorilor aspecte din viaţa cotidiană şi felurite ambianţe şi medii nefalsificate, nu putea, desigur, să-i lase indiferenţi nici pe scenografii şi regizorii teatrului naturalist. De ce să încercăm să imităm natura cînd putem obţine o copie fidelă a acesteia prin mijloace mult mai simple? — se întrebau continuatorii operei lui Antoine. Şi astfel, vechea „lanternă magică", şi invenţia fraţilor Lumière intră în centrul atenţiei oamenilor de teatru. Soluţia apărea rezonabilă nu numai din punct de vedere artistic, dar ea era extrem de avantajoasă şi sub aspect financiar. Deoarece scenografia realistă reclama cheltuieli foarte costisitoare, iar criza economică a anilor '30 obliga la serioase restrîngeri bugetare, tehnica decorului proiectat este adoptată de foarte multe teatre [61]. Astfel, spectacolul cu piesa *Iuliu Cezar* de Shakespeare, prezentat la „Royal Theatre" din Londra, în 1939,

[61] În principiu această tehnică se bazează pe folosirea a două sau mai multe aparate de proiecţie, ambianţele scenografice, care urmează a fi folosite în spectacol, fiind pictate pe plăci din sticlă, de regulă cu dimensiuni de 130×130 mm. sau 180×180mm. La fel de bine însă, se pot utiliza şi diapozitivele fotografice. Sînt necesare minimum două aparate obişnuite pentru a se permite o succesiune rapidă a proiecţiilor.

cu costume moderne şi într-un cadru scenografic alcătuit numai dintr-o scară mobilă şi două practicabile, a costat doar, 5% din valoarea unei montări similare cu decoruri construite şi costume de epocă. În acest spectacol, erau prezentate douăsprezece ambianţe diferite ca de exemplu: Roma la diferite ore ale zilei, grădina lui Brutus, sălile fastuoase ale Capitoliului, un cartier roman în flăcări, aspecte de pe cîmpul de luptă etc., toate acestea realizate prin proiecţii de mari dimensiuni pe pînza cicloramei [62].

În condiţiile, folosirii simultane a mai multor aparate, imaginea proiectată, rezultată din recompunerea elementelor proiective individuale, oferă o impresie deosebită de profunzime. În plus, reflexia spectrală a contururilor adaugă o irizaţie şi o subtilitate proprie acestor imagini. Dacă proiecţiile de pe fundal sînt combinate şi cu cîteva elemete scenografice arhitecturale, situate în imediata apropiere a ecranului, iluzia de adîncime spaţială şi tridimensionalitate este şi mai mult accentuată. În spectacolul cu opera *Detaşamentul roşu de femei* — prezentat şi în ţara noastră de Ansamblul de balet „China" — s-a putut vedea o deosebită măiestrie în folosirea procedeelor proiecţiei. Prin intermediul a 10 aparate, cu distanţe focale variabile, se proiectau simultan nişte imagini care, prin compunerea lor pe ecranul cicloramei, permiteau spectatorului să distingă cu claritate într-un plan apropiat o vegetaţie luxuriantă, apoi un rîu, ce venea din depărtare şi îşi croia calea printr-un teren accidentat, iar la orizont cerul brăzdat de nori albi într-o continuă agitaţie.

La fel de bine, însă, tehnica proiecţiei poate servi doar pentru sugerarea unei anumite ambianţe. De pildă, Gordon Craig s-a slujit de acest procedeu în montarea piesei shakespeariene *Mult zgomot pentru nimic*, propunînd o interpretare vizuală proprie menită a transcede realitatea imediată. Astfel, scena din biserică se desfăşura într-un cadru neutru, alcătuit din perdele, dar petele colorate de pe solul scenei sugerau un invizibil vitraliu şi fixau exact locul acţiunii [63].

[62] Cf. Hermann Herrey, *La scène ouverte*, în „L'architecture d'aujourd'hui", nr. 23, mai 1949, p. 32–36.

[63] Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 311.

O anchetă relativ recentă, inițiată de către Institutul Internațional de Teatru (I.T.I.), în rîndurile a 43 de scenografi din întreaga lume[64] a arătat că oamenii de teatru contemporani sînt destul de circumspecți în adoptarea fără rezerve a tehnicii proiecției. În afară de aparatajul tradițional pentru efecte de nori, ploaie, zăpadă, foc, ceață etc., întrebuințat deci în cazuri foarte precise, folosirea actuală a decorului integral proiectat nu mai cunoaște entuziasmul din trecut. Mulți scenografi au recunoscut că proiecția constituie o prezență mult mai lejeră decît decorul construit, că aceasta poate să completeze parțial decorul și să permită schimbări rapide ale ambianței[65]. Dar, cu rare excepții — Piscator de exemplu — majoritatea participanților la anchetă și-a exprimat părerea că folosirea decorului în întregime proiectat, pe întreaga durată a reprezentației, poate deveni obositoare, pentru că s-ar obține, în acest caz, „un spectacol pentru spectacol“.

Mult mai interesante sînt, însă, situațiile cînd proiecția depășește cadrul pur decorativ și se integrează activ, creator, în desfășurarea actului dramatic. Lui Appia îi revine meritul de a fi relevat primul dualitatea, funcțională plastică și dramatică, a proiecției în contextul imaginii scenice. Adevărata ei valoare, consideră Appia, trebuie apreciată numai în măsura în care această invenție tehnică devine un factor de expresie, care influențează estetica decorului și totodată are și o motivare logică în desfășurarea dramei. Să exemplificăm, de pildă, modul cum a folosit regizorul elvețian proiecția pentru scena „grădinii fermecate“ din opera *Parsifal* de

[64] Vezi „Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950", Paris-Bruxelles, 1964.

[65] Contururile vagi ale proiecției excită imaginația spectatorului (Jozsef Cselenyi — scenograf maghiar); „se poate admite că proiecțiile sînt valabile dacă ele reproduc o imagine creată, desenată, și cînd sînt în acord cu decorul, în caz contrar ele conferă decorului un aspect naturalist“ (Dan Nemțeanu); „cred că principalul avantaj al decorului proiectat este acela că permite schimbarea decorului, dar mai ales a atmosferei, sub ochii publicului obținîndu-se, astfel, un cadru plastic de mare mobilitate...“ (Toni Gheorghiu).

Richard Wagner. În această scenă, moment culminant al operei, Parsifal urma să fie învins de puterile supranaturale ale lui Klingsor. Era necesar deci să se creeze o atmosferă magică, fluidă, artificială și mobilă. Appia a proiectat pe fîșii din pînză, pete de lumină colorate care, mobile fiind, se combinau, se îndepărtau, sau se suprapuneau pe trupul lui Parsifal și al „Fetelor-flori“, roabele lui Klingsor. Mișcarea acestor pete căuta o deplină sincronizare cu muzica. Proiecția începea înainte de venirea lui Parsifal, în grădina fermecată, se oprea la sosirea acestuia și se relua imediat cu o mare intensitate și dinamicitate pînă la primul apel al roabei Kundry. Din acest moment, mișcarea petelor slăbea și proiecția descreștea treptat, pentru că Parsifal învinsese acțiunea vrajei[66].

Tot astfel, luînd ca punct de plecare piesa și universul său propriu, Ion Sava va folosi, în spectacolul *Vocea umană*, proiecția nu ca un mijloc de extrapolare sau de semnificare a mediului înconjurător, ci pentru a contrapuncta interpretarea și a evidenția semnificația profundă a dramei. În vederea amplificării gamei extrem de variate de sentimente pe care o trăiește eroina, la ultima sa convorbire telefonică cu bărbatul iubit, regizorul român a folosit pereții albi ai decorului pentru proiectarea, în anumite momente, a siluetei mărite a personajului lui Cocteau[67]. Iar, mai recent, Dinu Cernescu a folosit același procedeu particular al proiecției de „umbre chinezești“ într-un spectacol cu piese de Vasile Alecsandri, în vederea supradimensionării caricaturale a eroilor satirizați.

Pentru regizorul german Erwin Piscator, promotorul unui „teatru politic“, agitatoric, proiecția devine un mijloc extrem de util, avînd menirea de a „extinde acțiunea și a proiecta lumină asupra fundalului ei social-politic, ceea ce înseamnă continuarea piesei dincolo de cadrul ei pur dramatic“[68].

[66] Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 263.

[67] Piesa s-a prezentat la Teatrul Național din Iași în stagiunea 1934—1935.

[68] Erwin Piscator, *Teatrul politic* (trad.), Editura politică București, 1966, p. 61.

Astfel, pentru montarea piesei *Fahnen* (Drapele) de Alfons Paquet, prezentată la teatrul „Volksbühne" în 1924, Piscator a folosit două mari ecrane de proiecţie, amplasate în dreapta şi în stînga scenei. Acţiunea piesei se referea la cazul cîtorva conducători ai muncitorilor din Chicago, care, în 1880, au comis „crima capitală" de a fi chemat muncitorimea la luptă pentru ziua de muncă de opt ore. Magnatul industriei, Cyrus Mac Shure, folosind nişte indivizi corupţi, a înscenat un atentat cu bombe la un miting al muncitorilor. Prin aceste maşinaţii el a reuşit, cu ajutorul poliţiei şi al justiţiei, mituite şi ele, să-i ducă la spînzurătoare pe conducătorii mişcării. În spectacolul lui Piscator, chiar în timpul prologului, care deschidea piesa cu o caracterizare a personajelor, pe cele două ecrane apăreau fotografiile celor despre care se vorbea. Apoi în cursul desfăşurării reprezentaţiei s-au folosit ecranele, pentru a face legătura între scene, prin proiectarea unor texte. Este pentru prima dată cînd se utilizau proiecţii fixe în acest scop[69].

Pentru demonstraţiile sale, regizorul german va folosi şi proiecţiile filmate. În spectacolul *Trotz alledem!* (În ciuda tuturor piedicilor!), prezentat la „Grosses Schauspielhaus" în 1925, filmul slujea ca document. S-au folosit un şir de imagini autentice de război şi din perioada demobilizării, precum şi altele reprezentînd o trecere în revistă a tuturor caselor suverane din Europa. Secvenţele filmate erau intercalate pe parcursul desfăşurării spectacolului şi, atunci cînd nu a existat ceva corespunzător, s-au folosit proiecţii de diapozitive.

Îmbinarea acestor două forme artistice — teatrul şi filmul — a iscat numeroase discuţii contradictorii. Piscator avea să arate că „folosirea filmului mergea pe aceeaşi linie cu folosirea proiecţiilor din *Drapele* . . . Era numai o lărgire şi o perfecţionare a procedeului, dar scopul rămăsese acelaşi". . . . Şi scopul suprem al teatrului pentru Piscator era acela de a transforma „piesa spectacol" în „piesă-lecţie", acel *teatru epic* cum se va numi ulterior.

[69] Vezi Erwin Piscator, *Op. cit.*, p. 59—63.

Piscator dorea ca, prin influenţa reciprocă dintre film şi teatru, să se producă o tensiune dramatică puternică, să se „ajungă la un furioso" al acţiunii[70]. De exemplu, în spectacolul amintit, cînd, după votarea de către social-democraţi a creditelor de război (scenă teatrală), urma un film în care se vedeau un atac şi primii morţi, nu numai că pelicula ajuta la caracterizarea semnificaţiei politice a acţiunii dar „oamenii erau emoţionaţi, zguduiţi, ceea ce însemna că se atinsese pragul artei". „Se dovedea deci — spunea Piscator — că cea mai puternică influenţă propagandistică se întemeia pe cea mai înaltă formă artistică"[71].

În *Corabia beată* de Paul Zech s-au folosit diapozitive desenate. Acestea erau proiectate pe toţi cei trei pereţi ai scenei, ecranele constituind unicul decor al spectacolului. Iar pentru montarea din 1928 a piesei *Aventurile bravului soldat Švejk*, o dramatizare de Brecht după Jaroslav Hašek, pe lîngă „filmul naturalist", care prezenta aspecte din Praga, călătoria cu trenul etc., s-a folosit şi filmul „politic-satiric" de desene animate. În acest film, marionete reprezentînd armata, biserica şi poliţia erau puse să execute mişcări caracteristice de un grotesc oribil[72].

Piscator considera că filmul în spectacolul de teatru modern are acelaşi rol ca şi corul antic, numai că — aşa cum observa Berhard Diebold — acestui „chorus filmicus" îi revine încărcătura de realism, pe cînd scenelor interpretate de actori le revine sarcina exprimării ideilor. Astfel, în spectacolul *Rasputin* (1928), proiecţiile filmate contrapunctau sugestiv cuvîntul rostit pe scenă. În timp ce reprezentantul lui Krupp proclama: „Este în joc însăşi existenţa germanismului", reprezentantul lui Creuzot îi replica: „Democraţia

[70] Idem. *Op. cit.*, p. 70—79.

[71] De menţionat că Appia sublinia, încă din 1892, posibilităţile proiecţiei: „Cînd fotografia electrică în serie (sic!) va fi introdusă pe scenă, se va putea afirma că proiecţia va deveni atotputernică şi puţine lucruri îi vor putea fi refuzate". (A. Appia, *Notes de mise en scène pour l'Anneau de Niebelungen, 1891—1892*, în „Revue d'histoire du théâtre, I—II, Paris, 1954, p. 54).

[72] Vezi Erwin Piscator, *Op. cit.*, p. 218—240.

şi civilizaţia trebuie apărate", iar reprezentantul lui Armstrong adăuga „Luptăm pentru eliberarea lumii", pe ecran apărea pădurea de coşuri fumegînde ale marilor centre ale industriei grele, ceea ce dezvăluia pînă la rădăcină esenţa războiului imperialist [73].

Secvenţe filmate cu imagini ale evenimentelor Marii Revoluţii din Octombrie, ale revoluţiei chineze, ale războiului sau mişcărilor de eliberare naţionale sînt folosite şi în spectacolul *Mama* după romanul lui Maxim Gorki, jucat de „Berliner Ensemble". Aceste comentarii, vizuale, care depăşesc cadrul textului, se integrează însă pe deplin în sinteza teatrului brechtian.

O demonstraţie asupra funcţionării forţelor sociale nu putea face însă uz de decorurile statice ale teatrului realist. În afară de proiecţii, Piscator, Brecht şi alţi regizori ai scenei epice fac apel la platforme mobile sau turnante, culisante purtînd porţiuni de decor, hărţi, caricaturi etc. Scena devine astfel dinamică, oferind ideilor politice permanente ilustrări vizuale. Pentru a evita orice sentimentalism romanţios, pentru a putea distruge pe deplin orice iluzie a convenţiei teatrale, se foloseşte o lumină uniformă egală pe toată suprafaţa scenei şi pe întreaga durată a reprezentaţiei.

Utilizarea imaginilor filmate în spaţiul scenei este justificată şi atunci cînd se doreşte să se amplifice coordonatele mişcării şi gîndirii personajelor. În asemenea situaţii „se atinge această posibilitate magică a teatrului care nu există în cinematograf: dubla viziune. Să vezi un om în faţa peretelui şi să proiectezi deasupra sa o a doua imagine fictivă, aceea, de exemplu, a omului respectiv în închisoare . . . Locul dat şi locul imaginar pot să se schimbe fără încetare. Acţiunea poate fi la fel de bogată ca şi în film, dar locul nu mai este rupt de realitate" [74].

---

[73] Vezi Erwin Piscator, *Op. cit.*, p. 192–217.

[74] Peter Brook, *Les lieux du spectacle*, în „L'Architecture d'aujourd'hui" nr. 152, octombrie-noiembrie 1970.

În montarea, din 1950, a piesei lui F. Samberek *Porunca a unsprezecea* (regia Alfred Radok) Josef Svoboda foloseşte proiecţia pentru a nara, pe fundal, în spatele decorurilor, evenimentele trăite de personaje înaintea intrării lor în scenă sau întîmplări trăite simultan de altele. La fel, în prelucrarea pentru scenă, semnată de Arthur Adamov, a *Sufletelor moarte* de Gogol, scenograful René Allio şi regizorul Roger Planchon au folosit un film cu peisaje şi personaje desenate. Utilizarea procedeelor cinematografice a fost necesară aici pentru a sublinia aspectul epic al voiajului lui Cicikov. Iar concepţia grafică de realizare a filmului urmărea să evidenţieze stilul decorului şi „ideile preconcepute" ale eroului gogolian.

Dacă în teatrul televizat, între fragmentele filmate şi imaginile captate de către camerele de luat vederi din studiouri nu există nici un fel de discrepanţă vizuală, încercarea de folosire permanentă a imaginilor cinematografice bidimensionale într-un spaţiu tridimensional — acela al scenei în care evoluează actorii — nu este întotdeauna justificată. În sensul arătat, considerăm că tendinţa şcolii scenografice cehoslovace de atingere a idealului teatrului total prin fuzionarea celor două arte — teatrul şi cinematografia — este exclusă cel puţin pînă la apariţia filmului în relief.

De aceea „Theatergraph-ul" lui Burian şi Kouril, de prin 1936, sau, mai de curînd, „Lanterna magică" a lui Josef Svoboda, care constau din combinarea unor fenomene vizuale distincte, le putem considera mai degrabă ca încercări de obţinere a unor noi forme de manifestare spectaculară, decît modalităţi de potenţare a expresivităţii teatrale [75].

---

[75] „Lanternă magică", aşa cum sugerează de altfel şi numele, înseamnă supremaţia absolută a imaginii rezultate din sincronizarea imaginilor filmate — prezentate pe unul sau mai multe ecrane — cu mişcările actorilor din scenă. Dialogul este sensibil diminuat în favoarea unei abundente ilustraţii muzicale şi sonore. Procedeul permite obţinerea unor raporturi variabile de timp şi spaţiu.

SEMNELE CULORII

„Cele şapte minuni ale lumii sînt cele şapte culori".

LUCIAN BLAGA

OCHIUL ESTE FEREASTRA OPTICĂ PRIN CARE CREierul primeşte informaţiile multiple şi variate cu privire la lumea exterioară. Prin intermediul liniei (conturului) şi culorii — cei doi stimuli de bază ai tuturor observaţiilor vizuale — universul pătrunde în conştiinţa subiectivă, iar raţiunea descoperă tainele mediului înconjurător. În timp ce linia (conturul) formează temeiul solid al tuturor observaţiilor noastre, prin faptul că ea oferă siguranţă şi precizie raţionamentelor referitoare la viaţa din afară, culoarea, element eminamente dinamic, a permis spiritului uman să se ridice la concepţia estetică asupra naturii [76].

Deci, contururile stabilesc raporturi fizice finite între om şi mediul înconjurător, iar culorile, în funcţie de sensibilitatea diferită de receptare, şterg mai mult sau mai puţin aceste raporturi determinate.

[76] Foarte poetic şi în acelaşi timp cu o fină observaţie ştiinţifică, Baudelaire ne prezintă acest salt calitativ. „Pe măsură ce se deplasează astrul de zi, tonurile se schimbă, dar, respectînd întotdeauna înclinaţiile şi antipatiile lor naturale, continuă să rămînă în armonie datorită concesiilor reciproce. Umbrele se deplasează încet şi împing din faţa lor sau sting culorile, în timp ce lumina, care se deplasează la rîndul ei, vrea să le determine să-şi recapete viaţa. Ele îşi trimit reciproc reflexele şi îşi schimbă însuşirile, devenind reci, din cauza însuşirilor împrumutate, sau transparente, multiplicînd la infinit combinaţiile lor melodice care devin tot mai imperceptibile. Cînd focarul uriaş, incandescent, se cufundă în apă, trîmbiţe roşii se îndreaptă în toate părţile, armonia sîngerie se dezlănţuie la orizont şi verdeaţa se colorează într-o culoare purpurie splendidă. Dar în curînd umbre albastre întinse împing pas cu pas, gonind înaintea lor, mulţimea de nuanţe portocalii şi uşor trandafirii ca un ecou îndepărtat şi slab al luminii. Această măreaţă simfonie a zilei, această variaţie a simfoniei de ieri, în care diversitatea se naşte neîncetat din infinit, acest imn complex se numeşte: Culoare" (Ch. Baudelaire, *De la Couleur, Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, 1957, p. 87). Modificarea, în sens subiectiv, a tonalităţii cromatice, în condiţiile vederii diurne, odată cu schimbarea nivelului de strălucire, poartă numele de fenomenul Bezold-Brücke.

Culoarea nu este numai percepută, ci, prin intermediul analizatorului vizual, ea influenţează, la nivelul scoarţei cerebrale, procesele nervoase superioare. Culorile sînt descrise ca stimulatoare sau detonifiante, înviorătoare sau deprimante, excitante sau copleşitoare, calde sau reci, distante sau apropiate etc.

Cu toate că efectul culorilor variază în funcţie de reacţia individuală, există totuşi un teren comun, surprinzător de vast, faţă de care răspunsurile fiziologice şi psihologice, pentru fiecare culoare în parte, sînt aceleaşi la majoritatea oamenilor. Aşadar, componentele spectrului luminos vizibil acţionează diferit asupra proceselor ce se petrec în interiorul organismului uman, iar fiecare culoare în parte are o anumită rezonanţă psihologică propriu-zisă, legată de evocarea sau stimularea unor asociaţii cu diverse semnificaţii. O bogată literatură de specialitate, elaborată cu precădere în ultimele decenii, încearcă să surprindă această interacţiune între om şi culoare, în scopul folosirii gamei cromatice pentru stimularea activităţii creatoare şi asigurarea celor mai bune condiţii de confort şi relaxare.

După cum se ştie, cele şapte componente monocromatice ale spectrului vizibil se pot împărţi în două categorii: culori „calde" şi culori „reci". Din prima grupă fac parte: roşul, portocaliul şi galbenul. Culorile „calde" sînt culori înviorătoare au o influenţă stimulatoare asupra sistemului cardiovascular şi o acţiune stenică, tonifiantă, asupra psihicului omenesc. Culoarea roşie, de exemplu, contribuie la creşterea presiunii sanguine, activează respiraţia, creează senzaţia de căldură şi produce o stare de excitaţie, însufleţire, mobilizare. Portocaliul accelerează pulsul cardiac, favorizează secreţia gastrică şi digestia şi, totodată, inspiră bună dispoziţie. Galbenul are o acţiune calmantă, influenţează în mod pozitiv funcţionarea sistemului cardiovascular, iar ca efect psiho-fiziologic este caracterizat prin căldură, intimitate, tandreţe, satisfacţie, înviorare.

Culorile albastru, indigo și violet sînt considerate culori „reci", fiind interpretate ca liniștitoare, dar și deprimante, detonifiante, atunci cînd sînt utilizate pînă la exces. Albastrul contribuie la scăderea presiunii sanguine și la diminuarea tonusului muscular; sub acest ultim aspect s-a dovedit, în mod experimental, că excitabilitatea musculară scade la jumătate cînd se trece dintr-o cameră vopsită în roșu într-o altă încăpere cu pereți albaștri. Din punct de vedere psihologic, albastrul creează un sentiment de dor, nostalgie, o tendință spre evocare, spațialitate, îngăduință. Este culoarea preferată pentru firile sensibile și predispuse la visare. Violetul, în schimb, poate avea efecte contradictorii: în același timp atracție și îndepărtare, optimism și nostalgie [77].

Între culorile „calde" și „reci", verdele ocupă un loc intermediar. Este cvasiunanimă părerea că această culoare are o acțiune odihnitoare, relaxantă. Acest fapt este ușor de înțeles dacă ne gîndim că, în cursul evoluției și vieții sale, omul a fost și este în contact aproape permanent cu această culoare predominantă a mediului ambiant natural.

Culorile caracterizate printr-o absorbție sau reflecție totală a luminii — negrul și, respectiv, albul — surprind trăiri, intenții și atitudini, bineînțeles, cu totul opuse. În timp ce negrul sugerează reținere, neliniște, introversiune, înduioșare, albul exprimă expansiune, ușurință, suavitate, robustețe, puritate, dar și răceală [78].

Culorile „calde" exprimă o apropiere spațială în timp ce culorile „reci" par întotdeauna mai îndepărtate de observator. Explicația constă în faptul că energia radiantă a culorilor respective pătrunde în ochi la diferite distanțe focale. Astfel, focarul radiațiilor culorilor „calde" este mai îndepărtat de cristalinul ochiului și mai apropiat de retină decît focarul corespunzător al componentelor cromatice „reci". Din acest

[77] Cf. Paul Popescu-Neveanu, Mihai I. Golu, *Sensibilitatea* Cap. *Efectul psiho-fiziologic al culorilor*, Editura Științifică, București, 1970, p. 130–132.

[78] „Albul este culoarea frigului, nu numai pentru că zăpada este albă, dar mai ales pentru că absența de culoare e o dovadă a nefecundității și a virginității" (Jean-Paul Sartre).

motiv, ultimele creează pe retină un efect de distanțare mai mare [79].

Așadar, între om și culoare există o strînsă interacțiune în cadrul căreia nu numai psihicul uman este influențat de culoare, ci și culoarea la rîndul ei reflectă, într-un anumit sens, „sufletul" omului. S-a constatat, de pildă, că modul cum un telespectator își reglează televizorul color este revelator pentru starea sa psihică. Astfel, o imagine cu o pronunțată tentă roșie dezvăluie un telespectator dinamic, cu stări afective puternice și foarte sigur pe el; în timp ce o imagine în care albastrul este nuanța predominantă este apreciată de persoanele mai liniștite și mai sensibile.

Despărțite de lucruri, culorile trăiesc o existență simbolică și înflăcărată. Simbolismul culorilor nu se constituie ca un rezultat al generalizării efectelor fiziologice și psihologice, ci reprezintă expresia unor standarde, variabile nu numai de la o epocă la alta, dar și pe plan geografic. Sau cum arată un cunoscut sociolog al culturii — e vorba de Roger Bastide — „cînd simbolismul individului coincide cu simbolismul tradițional, nu e pentru că factorii psihologici explică caracteristicile sociale, ci pentru că, dimpotrivă, societatea, adică lumea civilă, impune propriile ei standarde, propriile ei tradiții, individului sănătos sau alienat".

Așa stînd lucrurile, se poate considera că mult mai înainte ca oamenii să devină conștienți de efectele psihofiziologice ale culorilor, ei au acordat structurilor cromatice anumite valențe simbolice [80].

Chiar dacă azi, de pildă, nu mai putem decoda simbolismul culorilor din preistorie este probabil că, în cadrul acestor culturi, roșul să fi fost legat de miturile focului și ale vieții și să fi avut o frecvență sporită în contextul riturilor funerare. În Egiptul antic simbolismul cromatic atingea o complexitate impresionantă. Nu numai culorile primare, dar și nuanțele acestora aveau un anumit sens, o anumită semnificație. Roșul

[79] Cf. R. G. Williams, *Color in Theatre and Television Lighting*, în „Illuminating Engineering", S.U.A., 61, nr. 5, May 1966, p. 342–346.

[80] Vezi Eugen Schileru, *Simbolismul culorilor*, în „România literară", nr. 2, 7 ian. 1971.

aprins, de exemplu, simboliza focul şi iubirea dar, roşul amestecat cu cafeniu şi negru trimetea spre focul subteran. În Grecia antică ca şi pentru civilizaţia latină Zeus-Iupiter era reprezentat cu o mantie albastră — semn al cerului — sau roşie — semn al focului. Emblemele lui Bacchus se materializau cromatic prin mantia roşie şi vinul roşu, imaginile sîngelui şi ale beţiei ce sporesc combustia vitală. Verdele, semn al speranţei, era atribuit Afroditei-Venus, iar purpuriul reprezenta culoarea distinctivă a îmbrăcămintei împăratului.

Cromatica simbolică a cunoscut o asemenea amploare în cadrul bisericii romano-catolice încît papa Inocenţiu al III-lea, pe la 1200, a fost nevoit să stabilească un cod al culorilor liturgice.

În heraldica medievală se foloseau cinci culori principale numite emaiuri şi altele secundare considerate „de figuraţie". Albastrul simboliza lealitatea, justiţia, fidelitatea; roşul — iubirea, îndrăzneala, vitejia, mînia; verdele — onoarea, vigoarea, bucuria; purpuriul — credinţa, devoţiunea, castitatea; negrul — doliu, prudenţa; auriul — înţelepciunea, credinţa,

statornicia.

În doctrina chineză a celor cinci elemente, întemeiată pe credinţa că microcosmul reflectă macrocosmul, se stabilesc corespondenţe între cele cinci culori (negru, alb, roşu, albastru, galben) şi cele cinci elemente, cele cinci organe interne principale, cele cinci orificii, cele cinci umori, cele cinci măruntaie anexe. Astfel, albastrul simboliza simultan: lemnul, gustul acru, ficatul, ochii, lacrimile şi fierea.

Una şi aceeaşi culoare nu are, în toate culturile şi în toate timpurile, aceeaşi corespondenţă simbolică. În Pakistan, de exemplu, nu negrul, ci albul este culoarea tristeţei şi a doliului. Pentru căsătoriile chineze baldachinul nupţial nu e alb, ci roşu. În multe ţări europene verdele este culoarea invidiei, iar galbenul simbolizează laşitatea; pe cînd în unele regiuni din Asia verdele reprezintă bucuria, iar galbenul este însemnul purităţii. Mai mult chiar, binomul, pe care se structurează simbolismul culorilor, diferă pe plan istoric şi geografic. De exemplu, noi sîntem obişnuiţi cu opoziţia alb-negru. Dar în China antică contradicţia cromatică era roşu-verde, iar la etrusci aceasta se baza pe binomul roşu-negru. Pe de altă parte, în unele sisteme simbolice, aşa cum s-a arătat, o culoare nu are o singură valenţă, ci mai multe, ba chiar uneori valori simbolice opozite şi complementare, conform tezei despre coincidenţa contrariilor, care regizează gîndirea simbolică.

Din cele prezentate mai sus, rezultă că încercarea de a găsi o explicaţie simbolismului culorilor presupune o îndepărtare de efectele fiziologice şi psihologice ale acestora, dar, în schimb ne îndeamnă la o privire mai atentă în meandrele etnografice, în varietatea sistemelor mitologice, pe firul marilor invazii protoistorice şi istorice.

Deocamdată, fără o explicaţie ştiinţifică, însă extrem de interesante prin supoziţiile făcute, sînt asociaţiile care se fac între muzică şi culoare. Încă din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea se semnalează preocuparea unor spirite inventive — oameni de ştiinţă, pictori, compozitori — de a găsi echivalenţe cromatice sunetelor muzicale. Newton, Castel şi, mai tîrziu, Skriabin sînt numai cîteva exemple în acest sens. Castel, de pildă, construieşte un pian primitiv cu ajutorul

căruia muzica instrumentului era materializată şi prin reprezentări vizuale colorate. Claviluxul lui Thomas Wilfred, asemănători cu o orgă, permite proiectarea pe un ecran a unor combinaţii variabile de forme şi de culori, eventual cu un acompaniament muzical. În partitura pentru *„Prometeu"* Skriabin indică deasupra notelor şi culorile care trebuie să inspire pe instrumentişti, atunci cînd execută lucrarea. De menţionat că aceste corespondenţe cromatice se identifică în multe cazuri cu echivalenţele similare pe care Hermann Schröder le indică, în tratatul său *Sunet, şi culoare*. Astfel, sunetul Do, atît la Skriabin cît şi la Schröder, trebuie echivalat prin roşu; Fa are corespondent în roşu-închis etc.

Preocupări pe linia dezvăluirii însuşirilor muzicale ale culorilor întîlnim şi la Wassily Kandinsky. Pictorul va realiza o serie de tablouri ca: „Marea fugă", „Scherzo", „Sunete", „Improvizaţie" (în foarte multe variante) etc. încercînd să găsească în armoniile cromatice de pe pînza pictată efecte specifice de acompaniament muzical. Cartea sa *Despre spiri-*

tual în artă (München, 1912), în care se fac deseori asocieri între sunet și culoare, va influența nu numai dezvoltarea ulterioară a artelor plastice dar, mai mult chiar, a fost punctul de sprijin al unui curent — orfismul — preocupat în special de teoria și practica orchestrării culorilor.

În cunoscutele sale prelegeri televizate, compozitorul și dirijorul Leonard Bernstein, vorbind despre orchestrație, adăuga fiecărui instrument o anumită culoare (de exemplu: flautul — albastru azuriu; timpanul — roșu aprins etc.), asimilînd, astfel, orchestrația cu o armonie cromatică și subliniind faptul că mulți compozitori își concep operele lor făcînd apel la anumite asociații vizuale cu implicații coloristice.

Din acest mănunchi de exemple se poate trage concluzia că, în viața spirituală a omenirii, culoare joacă un rol esențial și deci folosirea ei în spectacol implică nu numai talent și inspirație, dar și cunoștințe pentru că arta nu poate fi concepută și înțeleasă decît ca un „dar al spiritului și totodată ca un fruct al studiului" (Léon Moussinac).

EXPLOZIA CROMATICĂ

„... Culoarea intensifică expresivitatea imaginii. În opoziție cu părerea larg răspîndită, eu pot să afirm că în culoare se ascunde o putere enigmatică, impresionantă. Ea acționează, cum s-ar spune, asupra subconștientului nostru".

EUGÈNE DELACROIX

„Culoarea nu trebuie să mai fie descriptivă, ci să devină un mijloc de expresie esențial".

HENRI MATISSE

DEZVOLTAREA ARTELOR PLASTICE ȘI ÎN SPECIAL a picturii, pe făgașuri estetice novatoare, la cumpăna veacului nostru, și-a găsit împliniri complementare în contextul imaginii scenice promovate de noile orientări teatrale.

Concepția naturalistă despre teatru, potrivit căreia arta dramatică urmează să prezinte cu consecvență realitatea socială și psihologică, întîmpină o primă opoziție din partea manifestărilor simboliste. Conform programului acestei mișcări actul artistic, și în speță cel dramatic, trebuie să ignoreze actualitatea imediată și să se ocupe de adevăruri inalterabile.

Iluzia realității sau transfigurarea problematicii vieții cotidiene urmau să fie înlocuite prin exacerbarea unor idei și sentimente dislocate de rădăcina lor materială și socială. Teatrul trebuia să devină un loc de visare și feerie, în care vraja poetică să-l desprindă pe spectator din mediul său obișnuit de viață. În acest scop, simboliștii apelează, pe de o parte, la compoziții poematice de genul celor cultivate de Maeterlinck și, pe de altă parte, la o imagine scenică în care să se cultive această iluzie a transcedentalului. Pictura impresionistă, în care natura și realitatea nu mai erau prezentate ca ceva fix și definitiv, ci ca ceva fluctuant, depinzînd de condițiile în care este răspîndită lumina și chiar de dispoziția artistului în momentul în care pictează, devine o sursă de inspirație în conceperea imaginii scenice. Tratată ca un astfel de tablou imaginea teatrală își pierde materialitatea, iar lucrurile — consistența. Locul elementelor scenografice figurative și tridimensionale este luat de imense perdele sau ciclorame. Totul se dizolvă într-un joc de lumini pentru a se obține o imagine vaporoasă, nedefinită, care să exercite asupra privitorului o atracție emoțională deosebită.

Amestecul mecanic al culorilor de pe pînza pictată este înlocuit în teatru printr-un amestec optic. Se apelează frecvent la filtre colorate, la o dinamică luminoasă atent pregătită. Dorința pictorilor impresioniști ca împlinirea cromatică să se realizeze nu pe suportul picturii, deci în tablou, ci pe retina privitorului, capătă, poate, o mai deplină confirmare practică pe scenă, cu ajutorul efectelor mereu schimbătoare ale luminii colorate.

Dacă, de exemplu, după o examinare atentă și prelungită a unui obiect oarecare de culoare roșie ne mutăm privirea

pe un fond alb sau de culoare deschisă, fondul ni se va părea verde. Ochiul obosit de contemplarea prelungită a unei culori oarecare capătă senzația unei culori complementare. Acest principiu al contrastului consecutiv al culorilor putea fi aplicat, fără dificultate și cu rezultate deosebite, în teatru prin tranzițiile fine ale luminii colorate și cu ajutorul compoziției cromatice a decorului. De altfel, realizatorii din teatrul simbolist nu-și făceau nici un fel de probleme dacă fața actorului devenea cînd roșie, cînd verde, cînd pestriță. „Arta se realizează numai prin imagine plastică", spunea Gordon Craig, iar interpretul era tratat ca o pată de culoare în acest tablou magic, care urmărea în principal obținerea unor senzații și viziuni nedefinite, iraționale.

Contrastul de lumini capătă și el, în acest context, o nouă interpretare. Adoptînd principiile culorilor calde și reci pictura impresionistă a făcut saltul calitativ al obținerii contrastelor pe calea diversificării paletei cromatice. Culoarea la impresioniști nu se mai reduce, de exemplu, la două pete de roșu ale aceleiași materii: închis — umbră, mai deschis — lumină. Impresioniștii prezintă lumina în tonuri calde, iar umbra în tonuri reci. Clarobscururile, inspirate teatrului naturalist de marii maeștri ai picturii clasice și materializate pe scenă printr-o repartizare judicioasă și nuanțată a fluxurilor de lumină „albă" ale proiectoarelor, se diversifică la simboliști prin folosirea culorii.

Deoarece imaginea teatrală se poate desfășura în timp și nu numai în spațiu ca pictura, raporturile de culoare pot căpăta pe scenă un caracter dinamic. Simboliștii au demonstrat, pentru prima dată, că în teatru contrastele clarobscurului și contrastele culorii se îmbogățesc reciproc și nu se substituie automat. E drept că această proliferare nedisimulată a culorii, subordonată incantației poetice, s-a făcut deseori în dauna interpretării actoricești. Dar nu poate fi contestat faptul că teatrul simbolist cu toate limitele sale legate de programul artistic și de considerentele sale de ordin formal, a relevat importanța culorii în realitatea actului scenic. Dacă naturalismul a evidențiat rolul activ, funcțional, al luminii „albe", teatrul simbolist constituie punctul de plecare al folosirii culorii ca mijloc de expresie nu numai plastic, dar și dramatic în arta spectacolului. Din experiența teatrului simbolist mai poate fi reținută și ideea unei afinități spirituale a culorii cu muzica. Delacroix care — după cum amintește pe bună dreptate René Huyghe — poate fi considerat un precursor al impresioniștilor observa că: „Există o anumită impresie care se naște din cutare aranjament de culori, de lumini și de umbre . . . Aceasta e ceea ce am putea numi muzica tabloului". Dacă alăturăm aceste cuvinte părerii lui Wagner că „muzica e sufletul dramei" și le adăugăm concepțiilor regizorale ale lui Adolphe Appia, prin exemplele pe care le-am arătat, putem conchide că lumina și mai ales culorile pot fi considerate în teatru drept echivalente vizuale ale muzicii.

Teatrul simbolist, refugiat într-un univers poetic, a constituit de fapt mai mult un curent liric decît unul dramatic. Opoziția sa față de naturalism este în general de ordin formal pentru că așa cum argumenta un cunoscut om de teatru, „realiștii apelau la iluzie pentru a obține un fel de adevăr, simboliștii pentru alt fel. Acolo unde cei dintîi cereau teatrului realitate, ultimii îi cereau magie. Iar magia, în fond, atîrnă întru totul de iluzie" [81].

Adevărata contestare programatică a procedeelor dramaturgice și scenice naturaliste aparține mișcării expresioniste [82].

Dacă unii dintre exegeții expresionismului afirmă că acesta reprezintă o constantă spirituală, care s-a manifestat într-un

---

[81] Vezi John Gassner, *Op. cit.*, cap. *Simbolismul și iluzia realității*, p. 109–120; George Jean Nathan face observația că „Simbolismul este copilul îndrăznelii poetice și al lașității intelectuale" (în „American Mercury Reader", Garden City, New-York, 1946, p. 355); iar Gauguin nota spre sfîrșitul vieții: „simbolismul nu este altceva decît o formă a sentimentalismului" (Cf. Henri Perruchot, *Viața lui Gauguin* (trad.), Editura Meridiane, București, 1968, p. 352).

[82] Termenul de *expresionism* este lansat de către revista „Der Sturm", în 1911, cu ocazia unei expoziții de pictură organizate în Germania, unde se prezentau opere de Van Gogh, Gauguin și Edvard Munch.

spațiu geografic și cronologic nedelimitat [83], alții îl consideră ca un mod de exprimare artistică a „temperamentului nordic" sau a „celui germanic", respins sau neasimilat de alte culturi naționale [84]. Un fapt e cert: acest curent a cunoscut o deosebită efervescență creatoare în jurul anilor primului război mondial. S-ar putea spune că manifestarea plenară a expresionismului în cultura europeană se datorește mai degrabă unei generații revoltate pe plan spiritual contra esteticii din „la belle époque", contra totalitarismului decorativ al Jugendstilului, formalismului impresionist, ambiției analizei cubiste și automatismelor de tipul „dada" precum și împotriva pozitivismului filozofic al epocii; iar pe plan social este încercarea de a găsi un răspuns marilor probleme care frămîntau continentul nostru, dramelor generate de lumea capitalistă, efectelor distrugătoare nu numai materiale dar și morale ale războiului imperialist, amenințărilor continue ale individului din societatea modernă. Realitatea în care trăiau, constituia pentru acești artiști o contradicție față de care ei reacționau fie pentru a-i sublinia ostilitatea fie pentru a o ataca și distruge.

Manifestată în poezie, proză și dramaturgie, în arta plastică, muzică și teatru, cu precursori și surse de inspirație în cul-

[83] Waldemar George, de pildă, consideră că „expresionismul... este o constantă", care „s-a manifestat în arta preistorică, în artele arhaice, în arta antică tîrzie, în arta medievală și în secolul al XVII-lea" (Waldemar George, *La peinture expressionniste*, Paris, 1960, p. 6); [Expresionism] — afirmă Herbert Read — este un cuvînt de necesitate fundamentală ca și idealism ori realism și nu unul cu implicații derivate cum sînt impresionism ori suprarealism. El indică unul dintre modurile fundamentale de percepere și reprezentare a lumii ce ne înconjoară. După cîte cred eu, poate că nu există decît aceste trei moduri fundamentale — realism, idealism și expresionism" (Herbert Read, *Semnificația artei* (trad.), Editura Meridiane, București, 1969, p. 151).

[84] După părerea lui Jean Leymarie „expresionismul desemnează... o tendință permanentă a artei caracteristică țărilor nordice, care se accentuează în perioadele de criză socială și de descumpănire spirituală" (Jean Leymarie, *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1963, p. 118); „Expresionismul — spune Marcel Brion — este în ansamblu... un fenomen esențialmente german" (Marcel Brion, *Arta abstractă* (trad.), Editura Meridiane, București, 1972, p. 108).

tura europeană de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru (ca de exemplu: Van Gogh, Gauguin, Munch sau fauvii în pictură, Strindberg, în dramaturgie etc.), mișcarea expresionistă a avut nucleul spiritual în Germania anilor 1910—1925 [85]. Procedeele artistice expresioniste nu pleacă de la înregistrarea impresiilor pe care lumea exterioară concretă, reală, le imprimă asupra senzațiilor noastre, ci ne oferă o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice, a unei necesități interioare. O tensiune generată de emoții, de senzații foarte puternice, de învolburări sufletești care devin de neîndurat și care caută, prin exteriorizare, să-și regăsească echilibrul [86].

Dacă de pildă, impresionismul în pictură încerca să surprindă realitatea sau un colț al naturii prin prisma sufletului artistului, expresionismul pictural caută să înfățișeze spiritul, eul creatorului, printr-un colț al naturii sau printr-un fragment al realității [87].

În contextul momentului expresionist se pot distinge două orientări: una manifestată printr-o exacerbare a sentimentelor lăuntrice, puternic afectivă, minată de funcțiuni iraționale și mai mult constatativă în raport cu realitățile sociale și alta adoptînd o linie politică de avangardă, radicală, militantă, pătrunsă de o vie preocupare de ordin social, care s-a afirmat în special după terminarea primului război mondial. Particularizată la fenomenul teatral prima orientare a generat un antinaturalism subiectiv în care reprezentația scenică trebuia să fie o proiecție a dezintegrării omului modern și a societății secolului 20. Cea de a doua tendință s-a concreti-

[85] Giulio Carlo Argan observă, pe bună dreptate, că expresionismul s-a impus „cînd intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane" (Giulio Carlo Argan, *Studi e note*, 1955, p. 245).

[86] Vezi Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Editura Meridiane, București, 1969.

[87] „De cîte ori un lucru este astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl transcedentează, trădînd relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist" (Lucian Blaga, *Probleme estetice*, 1924).

zat prin teatrul epic, în formula unui antinaturalism obiectiv, așa cum l-a prezentat Erwin Piscator sau Bertolt Brecht.

Pătrunderea expresionismului pe scenă a fost ușurată și de noile condiții tehnice, ceea ce l-a determinat pe un cunoscut critic american — e vorba de Eric Bentley — să considere că lumina electrică, alături de piesele lui August Strindberg, a fost factorul determinant care a condus la crearea unei imagini teatrale menite a potența la maximum ideile textului dramatic [88].

Prima montare teatrală expresionistă poate fi considerată reprezentația din 1917 a dramei *Der Bettler* (Cerșetorul) de Reinhard Johannes Sorge. Eroul piesei este însuși poetul care se prezintă ca inițiatorul unei „noi opere dramatice", ce nu se mai adresează elitei, ci întregii umanități. Tablouri succinte, un limbaj plin de tensiune emoțională, o acțiune simbolică, ireală, tipuri în loc de caractere diferențiate, care se exprimau fie individual, fie în cor, iată stilul — extatic al acestei drame expresioniste [89]. Max Reinhardt, regizorul spectacolului, a renunțat practic la decorul construit, în favoarea unei ambianțe bazată în special pe posibilitățile plastice și dramatice ale luminii și culorii. De altfel, pornind de la premisa că imaginea scenică trebuie să fie „expresia unei realități interioare", se caută să se elimine de pe scenă tot ceea ce ar incomoda esențializarea comunicării.

Timpul și spațiul teatral se circumscriu unor noi coordonate de esență metafizică, transcedentală. Nu se mai încearcă să se delimiteze un loc precis în care urmează să se desfășoare acțiunea. Pentru ca un conținut, cel al operei dramatice, care trăiește inițial abstract, să fie materializat pe scenă, al doilea element — cel exterior — trebuie să servească încorporării. „Forma este expresia materială a conținutului abstract" [90]. Imaginea scenică urma deci să extrapoleze

---

[88] Eric Bentley, *The Playwright as Thinker — a Study of the Modern Theatre*, Cap. ref la *A. Strindberg*, New-York, 1964.

[89] Cf. Fritz Martini, *Istoria literaturii germane* (trad.), Editura Univers, București, 1972, p. 475.

[90] Wassily Kandinsky, *Pictura ca artă pură* (trad.), în revista „Secolul 20", nr. 11—12, 1969, p. 41—42.

trăirile interioare ale personajelor piesei. Eliberat de obsesia obiectivizării mediului, scenograful expresionist își desfășoară fantezia în funcție de „viziunile" pe care i le sugerează chiar piesa. El zdruncină perspectiva, renunță la decorurile figurative, deformează sistematic contururile normale ale obiectelor, care apar la fel de torturate ca și sufletele personajelor. Umbre asemenea plantelor agățătoare, imagini ireale bazate pe efectele luminoase, proiecții enorme ale actorilor pe fundal sînt modalități predilecte de tratare ale imaginii teatrale. Montînd prima piesă a lui Ernst Toller *Die Wandlung* (Transformarea) — dramă cu un puternic accent pacifist — Karl Heinz Martin, unul din cei mai activi exponenți ai noului stil, va transforma spațiul de reprezentație într-o tribună, deschisă către sală. În fața unei ciclorame de culoare sumbră se afla un panou care, prin intermediul unor schițe, concretiza ideile scenariului. Pentru o cît mai perfectă armonizare cu acțiunile protagonistului din scena respectivă, aceste schițe erau prezentate voit deformat.

Un alt regizor expresionist, Leopold Jessner, renunță și el la orice elemente decorative, în favoarea unor practicabile pe diferite nivele, acele faimoase „Jessner Treppen". Eșafodajul arhitectonic, tridimensional, pe care-l folosește cu predilecție, avea ca scop să evidențieze plastica corporală și să materializeze leitmotivul sufletesc al eroului: acela al omului în devenire. De altfel, teatrul expresionist va acorda o importanță deosebită mișcării și gesturilor actorilor. „Trupul constituie punctul de pornire al expresionismului. Marele gest constă în exprimarea sufletului prin trup" [91]. Piesa lui Paul Kornfeld, *Die Verführung* (Ispita), 1913, de pildă, era o tragedie lipsită complet de acțiune, născută din dorința căutării esenței lucrurilor. Această piesă, construită pe ideea corporalității sufletului — a sufletului care se oferă contemplației prin intermediul unui trup — implica o maximă expresivitate plasticii corporale. În acest scop, stilul expresionist de interpretare cerea actorului să-și exteriorizeze jocul,

---

[91] Walter von Holländer, *Expresionismul actorului* (trad.), în revista „Secolul 20", nr. 11—12, 1969, p. 46—47.

folosind contorsionarea trupului, dinamica mişcării, gesturile exagerate. Dacă în teatrul naturalist totul se concentra spre psihologie, intimitate, tragedie, atmosferă, aici totul reprezintă formă vastă, patos, abstracţie, tipizare.

Totuşi nu în valorificarea plastică a imaginii scenice trebuie căutată adevărata esenţă a montărilor expresioniste. Cel puţin din punctul de vedere al preocupărilor rîndurilor de faţă, credem că schimbarea fundamentală, revoluţionară chiar, în tratarea expresionistă a imaginii teatrale, constă în potenţarea valenţelor dramatice ale luminii şi culorii.

În locul producerii unui efect optic naturalist, lumina este chemată să exprime trăirile sufleteşti ale personajelor. Şi ca o primă consecinţă: se ignorează deliberat legile iluminatului natural. Nu mai era important ca fasciculele luminoase ale aparatelor să cadă sub un unghi de 45⁰ pe faţa actorului, astfel ca aceasta să apară bine luminată, fără umbre proeminente pentru a se evidenţia mimica interpretului.

Dimpotrivă, se cerea ca lumina, din unghiuri convenabile, să vină în întîmpinarea machiajului exagerat al actorului, contribuind astfel la exteriorizarea pornirilor lăuntrice ale eroului interpretat[92].

Se prefera, de exemplu, o iluminare de jos a figurii actorului, în care caz se accentuau părţile inferioare ale feţei, ochii puteau fi bine luminaţi, dar fruntea apărea întunecată iar umbrele nasului erau puternic marcate. Sau o lumină de sus care, întîlnind figura sub un unghi de peste 55⁰, oferea tot un aspect depersonalizant, ochii fiind de data aceasta încercănaţi iar umbra nasului prelungindu-se mult spre bărbie. Foarte mult folosit era şi iluminatul lateral pentru că repartiza nesimetric, pe faţa actorului, luminile şi umbrele, conferind figurii un caracter dramatic. Modul de amplasare a aparatelor de iluminat nu mai este cvasiimobil ca în teatrul naturalist. Se preferă instalarea acestora după necesităţi. În locul rampei, defăimate de naturalişti, se montează proiectoare care luminează de jos interpretul şi aruncă umbre enorme pe pînza cicloramei. Deseori se folosesc proiectoare şi în spaţiul scenei, pe podeaua acesteia, pentru ca lumina să elibereze obiectele de forma lor naturală, să estompeze sau să deformeze contururile.

Este lesne de înţeles că un iluminat general, cu ajutorul reflectoarelor (rivalte, clopote etc.), îşi pierde din importanţă. Scena este, în cele mai multe cazuri, luminată pe zone, cu ajutorul unor fascicule concentrate. Piesa expresionistă îşi îndreaptă, de obicei, atenţia spre un singur personaj — purtătorul de cuvînt al autorului — investit cu funcţii simbolice. Celelalte personaje din jurul acestuia apar, de cele mai multe ori, ca trăind doar în închipuirea protagonistului sau pentru a-l ajuta să-şi transmită stările sufleteşti.

Pe parcursul reprezentaţiei, lumina proiectoarelor va izola eroul principal de universul înconjurător, suprimînd astfel relaţiile sale cu lumea plăsmuită sau cu celelalte personaje. Protagonistul este adus, deseori, în faţa rampei, în timp ce restul personajelor — tipuri depersonalizate, figuri alegorice — pe care autorul le lipseşte chiar de un nume propriu, apăreau în penumbră, în atitudini groteşti, imobile sau în continuă agitaţie.

Rapiditatea, simultaneitatea, încordarea maximă în înlănţuirea imaginilor sînt o premisă a stilului; iar stilul însuşi este o expresie a imaginii. Ca şi replicile care se schimbă precipitat, telegrafic, se înregistrează tranziţii rapide de la un nivel de iluminare la altul, se folosesc aprinderi şi stingeri bruşte ale luminii proiectoarelor.

---

[92] „Problema noastră este în primul rînd o problemă a luminii, dar nu doar a luminii, deoarece noi nu simţim pretutindeni lumina, cum li se părea impresioniştilor.... Noi ... nu vedem în natură doar lumina, noi vedem adeseori chiar în faţa noastră suprafeţe ce par încremenite şi neluminate; ici-colo simţim greutatea, întunecimea, materia în nemişcare. Lumina curge parcă, sfîşiind obiectele. Noi simţim cu deosebită acuitate zdrenţele de lumină, fişiile de lumină, mănunchiurile de lumină. Complexe întregi plutesc în lumină şi ele par străvezii, apoi printre aceste complexe se insinuează din nou încremenirea, opacitatea, întunecimea... Bogăţia de lumină a cerului pare că vine uneori de jos. Contururi puternice se topesc difuz. Multitudinea unghiurilor drepte se destramă în ritmuri ameţitoare. Lumina face ca toate obiectele din spaţiu să se mişte" (Ludwig Meidner, *Îndemnuri pentru a picta tablouri ale marilor oraşe* (trad.), 1914, în revista „Secolul 20", nr. 11–12, 1969, p. 30–32).

In 1912, Wassily Kandinsky, unul dintre animatorii cei mai proeminenți ai expresionismului, care a influențat profund gîndirea estetică contemporană, atît prin creația sa de pictor cît și prin opera lui teoretică, își expunea astfel profesiunea de credință: „In general, culoarea influențează direct asupra stării sufletești; culoarea este cheia muzicală, ochii sînt ciocănelele, sufletul e pianul cu mai multe corzi. Artistul e mîna care cîntă, trecînd dintr-o cheie în alta, făcînd sufletul să vibreze. E, deci, evident că armonia de culori trebuie să determine cîntecul sufletului; acesta este unul dintre principiile călăuzitoare ale necesității lăuntrice“ [93].

Culorile în pictura expresionistă nu mai sînt dictate de paleta cromatică a naturii. Artistul recreează lumea, o plăsmuiește din nou în propria sa conștiință și restituie o imagine care înfățișează mai degrabă o seismogramă a mișcărilor sufletești decît aspecte ale realului.

Dorința de „eliberare frenetică“ — cum o denumește Marcel Brion [94] — prin ruperea oricăror legături cu exteriorul și întoarcerea spre teluric și spre original își găsește în culoare un mijloc de afirmare a unui individualism pasionat și intransigent.

Din acest punct de vedere, se poate spune că nu numai în pictură dar și în arta teatrală expresionismul a acordat, în chipul cel mai hotărît, culorii, rolul preponderent pentru descoperirea universului spiritual al omului. Starea sufletească a dramaturgului expresionist, care nu ezită să se considere mandatar al umanității universale, zvîcnirile existenței sale lăuntrice, momentele de teribilă intensitate ale trăirii se vor tălmăci în imaginea scenică, la fel ca și în pictură, prin violențe cromatice. Culoarea trebuia să constituie un șoc, nu numai vizual dar și psihic, pentru spectator. Cu ajutorul ei se încerca să se abordeze zona instinctivă, spontană a ființei omenești. Cînd visăm ceea ce ne provoacă spaima sau ne tulbură odihna sînt culorile vii, țipătoare, stridente. Dacă

[93] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1912, p. 43.

[94] Marcel Brion, *Op. cit.*, p. 112.

regizorii simboliști foloseau o paletă cromatică în nuanțe pastelate, aptă să transpună spectatorul într-o stare poetică, meditativă, de vrajă emoțională, aici, dimpotrivă, se apelează la culori primare cu o saturație maximă [95]. Roșul, galbenul, verdele, albastrul sînt tonalitățile predilect întîlnite [96]. Cîteodată, mai ales în conceperea decorurilor și costumelor se preferă și albul, griul, negrul sau ocrul. Aici trebuie făcută o distincție între culoarea — materie, solicitată de ambianța scenografică și lumina colorată, obținută prin filtrarea luminii „albe“. Aceasta deoarece există deosebiri cu privire la reacția emoțională între un pigment colorat și o lumină colorată de aceeași tonalitate cromatică. De exemplu, roșul, culoare pigment, este considerat excitant, în timp ce roșul ca iluminat general este mai degrabă capabil să sugereze pericolul. Verdele, ca pigment cromatic, are, așa cum am arătat, un efect de relaxare; dar verdele ca iluminat general poate crea un efect sinistru. Deseori magenta ca pigment este considerată copleșitoare, însă magenta ca iluminat general imprimă imaginii un caracter dramatic și excitant [97].

Regizorii expresioniști apelau deseori la un iluminat de o anumită tonalitate cromatică pentru a exprimarea unui anumit proces de introspecție. Expunîndu-și intențiile cu privire la montarea piesei *Hamlet*, regizorul Karl Heinz

[95] Orice culoare poate fi definită prin trei parametri senzitivi și anume: a) tonalitatea b) strălucirea și c) saturația. Tonalitatea reprezintă atributul senzației vizuale care permite să se dea o denumire unei culori (de exemplu: albastru, roșu, verde etc.). Strălucirea este acea disponibilitate a ochiului omenesc de a distinge o culoare mai închisă de una mai deschisă. Saturația se referă la aprecierea proporției de culoare pură conținută în culoarea considerată. O culoare complet saturată, care nu este diluată prin alb, cenușiu sau negru, este considerată o culoare pură.

[96] Van Gogh, considerat de estetica școlii expresioniste ca un precursor al mișcării, scria fratelui său Théo: „Vreau să exprim cu roșu și cu galben teribilele pasiuni umane“. Iar în altă corespondență nota: „Mai întîi desenez cît mai credincios cu putință și acesta nu e decît începutul. Apoi încep să colorez, voit. Exagerez blondul părului... Fac un fond simplu din cel mai curat albastru, de cea mai mare concentrare posibilă. Prin această împreunare de culori, capul cel blond pe albastrul bogat al fondului impresionează tainic ca o stea în adîncul Eter“.

[97] Cf. R. G. Williams, *Loc. cit.*, p. 20.

Martin, declara: „Pe scenă, totul trebuie să fie greu, apăsător, creind astfel atmosfera, iar fiecare actor, cu mijloacele lui, trebuie să lucreze în aşa fel ca să ajute pe Hamlet să-şi treacă în public sentimentele"[98].

Vădit influenţat de şcoala expresionistă Ion Sava va regiza în 1937, într-un mod asemănător, aceeaşi piesă, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi. În excelenta sa monografie despre regizorul român, regretatul Petru Comarnescu comenta astfel spectacolul: „Decorurile şi lumina au fost sumbre covîrşind pe spectator. Uneori lumina pătrundea veştedă prin vitralii, alteori unele încăperi (sala tronului) păreau cavouri, alteori plutea peste tot întunericul şi personajele păreau mai umbre decît umbra regelui asasinat"[99].

Exprimarea dramaticului prin clarobscur, soluţie predilectă a teatrului naturalist, este înlocuită în tratarea imaginii scenice expresioniste prin puternice contraste cromatice.

Folosirea bruscă a luminii total colorate, în locul celei albe, tindea să diminueze sau să distrugă orice altă tonalitate care nu era legată de distribuţia spectrală a luminii colorate. De exemplu, costumele roşii ale unor interpreţi deveneau negre cînd scena era luminată în întregime cu o lumină filtrată prin tonuri de verde. Aceste treceri bruşte violentau privirea spectatorului, stîrneau privitorului reacţii psihice puternice.

Dacă în teatrul simbolist paleta cromatică era atent supravegheată şi folosită după anumite criterii programatice, expresioniştii întrebuinţau culoarea, în mod arbitrar, în funcţie de viziunea fiecărui creator în parte[100].

Din experienţa teatrului expresionist, arta spectacolului contemporan a reţinut pe lîngă posibilităţile de dimensionare ale stărilor sufleteşti la coordonatele spaţiale ale locului de

[98] Din Interviul acordat de regizorul german revistei „Rampa", 27 februarie 1922.

[99] Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 101.

[100] „Nu vă preocupaţi de tonurile reci sau calde, de culorile complementare fiindcă nu sînteţi divizionişti; lăsaţi-vă în voia libertăţii nezăgăzuite..." spunea Ludwig Meidner, unul dintre teoreticienii picturii expresioniste.

reprezentaţie, de exprimare a dramatismului existenţei umane cu ajutorul culorii, şi armoniile sau dezacordurile care rezultă în compoziţia cromatică prin combinarea tonurilor decorului cu lumina monocromă.

Se ştie, de exemplu, că pigmenţii galbeni apar privitorului totdeauna mai strălucitori decît pigmenţii albaştri, de aceeaşi saturaţie, atunci cînd sînt supuşi la o lumină incandescentă, obişnuită. Dar folosirea unei lumini colorate poate conferi albastrului o strălucire mai intensă decît a galbenului. Astfel, trecerea de la o lumină „albă" la o lumină colorată permite noi combinaţii de efect în compoziţia decorurilor.

Iluminatul general de o anumită culoare are tendinţa, aşa cum am arătat, să diminueze sau să anuleze orice altă tonalitate care nu este legată de distribuţia spectrală proprie a culorii luminii respective. Un exemplu interesant în acest sens ni l-a oferit spectacolul cu piesa *Arden din Feversham* în regia lui Andrei Şerban (1966). Aici, nuanţele mai deschise (verdele de exemplu), ale compoziţiei scenografice, erau anulate, după necesităţi, prin folosirea unor filtre cu dominante de roşu astfel că ambianţa veselă, destinsă, din unele scene, devenea rece, apăsătoare, prin filtrarea luminii „albe".

Dacă numeroase porţiuni ale scenei sînt luminate colorat diferit şi inteligent combinate într-o compoziţie de culori, atunci culorile pot acţiona una asupra celeilalte, însufleţind, ascuţind şi exagerînd diferenţele de nuanţă pentru obiectele iluminate.

În ceea ce priveşte folosirea luminii colorate în teatrul contemporan, părerile sînt împărţite. Mulţi dintre regizori întrebuinţează cînd lumina albă, cînd lumina colorată în concordanţă cu stilul, intenţiile, estetica piesei care urmează a fi reprezentată. Astfel în piesele clasice ale teatrului „Kabuki" se foloseşte în principal lumina albă, făcîndu-se apel, cîteodată, la filtrele de nuanţă bleu pentru realizarea efectelor de noapte; dar în spectacolele japoneze cu piese moderne lumina colorată este destul de mult folosită[101]. În spectacolul

[101] Cf. Ryotaro Mitsubayasahi — scenograf japonez — în „Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950", Paris-Bruxelles, 1964, p. 21.

cu piesa *Ucigașul de fecioare. Zăpada albă pătată cu sînge* o adaptare după Michel de Ghelderode, jucată în stilul „Kabuki“ de trupa „Centrului japonez al teatrului tînăr“, se utiliza în special o lumină generală pe nuanțe de bleu. În scenele de interior un disc luminos, de culoare roșie deschisă, era proiectat, pe planșeul scenei. Fețele actorilor se luminau cu ajutorul unor proiectoare de urmărire, fără filtre.

Scenograful olandez Harry Wich consideră ca unică soluție de iluminat „numai lumina absolut albă cu un mic punct de galben în momentele oportune. În mod excepțional o lumină albă, ușor aurie“ [102]. Finlandezul Pekka Heiskanen adoptă, de regulă o lumină albă pentru siguranța valorificării culorilor decorurilor și costumelor pe care le creează. În cîteva situații extrem de limitate, preferă lumina colorată pentru a intensifica, de exemplu, expresia figurii interpretului conținutul emoțional al culorilor sau anumite momente ale acțiunii („scenele de vis“) [103].

Aceste exemple atestă faptul că după experiențele teatrului simbolist și expresionist lumina colorată și-a pierdut din importanță, ea fiind astăzi folosită cu multă prudență în scopul valorificării unor accente simbolice sau dramatice. Așa, de exemplu, Lucian Giurchescu a întrebuințat lumina colorată pentru a evidenția reflexele din planul conștiinței eroilor piesei lui Eugène Ionesco *Rinocerii*. Spre deosebire de spectacolul cu aceiași piesă, regizat de Jean-Louis Barrault, aici nu s-a mai apelat la marcarea naturalistă a „rinocerizării“ concetățenilor lui Bérenger ci s-a recurs la o lumină filtrată prin nuanțe de verde, care completa machiajul adecvat al interpreților.

În *Moartea lui Danton* de Georg Büchner (regia: Liviu Ciulei) întîlnim un singur moment cînd se folosește un filtru oranj: scena coșmarului lui Danton. În rest s-a folosit o lumină albă, dirijată, care crea o ambianță apăsătoare, tulbure ca

[102] Cf. Harry Wich, în „Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950“, Paris-Bruxelles, 1964, p. 21.

[103] Cf. Pekka Heiskanen, în „Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950“, Paris-Bruxelles, 1964, p. 21.

în vremurile descrise în piesă. Doar în final, o lumină plină, dezvăluia, în toată oroarea ei, ghilotina.

Regizorii teatrului epic, respectînd preceptele brechtiene, recomandă o lumină generală uniformă, motivînd că orice contraste de lumină, orice efecte de clarobscur, îndepărtează atenția privitorului de la demonstrația dramatică și poate provoca o stare emoțională neconformă cu scopul spectacolului. Peter Brook consideră că Gordon Craig supraestima potențialul creator al luminii și culorii și că acesta greșea cînd le asimila cu o pensulă de pictor capabilă să producă infinite variațiuni. „Razele unui proiector — spune regizorul englez — sînt drepte, inflexibile iar nuanțele pot apărea doar din tonurile filtrelor care atîrnă în fața lor. Ele nu pot egala niciodată penelul unui pictor, în diversitate și subtilitate, în umbră și culoare“. De aceea el se declară partizanul unei lumini general difuze fără nici un fel de corecție de culoare, așa cum a procedat, de exemplu, în inscenarea piesei shakespeariene *Visul unei nopți de vară*.

După cum se vede, părerile cu privire la folosirea luminii colorate sînt extrem de împărțite, mergînd de la o negare totală la o largă folosire a acesteia (mai ales în spectacolele lirice). Credem că adevăratele criterii de compoziție ale imaginii scenice, cu ajutorul luminii filtrate, pot fi dictate numai de cerințele textului dramatic și de o motivare regizorală bine întemeiată.

Menționăm ca o idee interesantă și folosirea „luminii negre“ produsă de lămpi emițătoare de radiații ultraviolete prevăzute cu filtre Wood. Procedeul este des întîlnit în spectacolele de circ, music-hall, estradă etc. Aceste radiații, invizibile pentru spectatori, acționînd asupra culorilor fluorescente, ale machiajului și costumelor, oferă iluzia fosforescenței, ceea ce poate mări spectaculozitatea unor programe artistice de acest gen.

La fel, un decor pictat cu coloranți fluorescenți își poate schimba complet înfățișarea atunci cînd se trece de la o lumină incandescentă la o lumină „neagră“. O ambianță scenogra-

fică sumbră, de toamnă tîrzie, se poate transforma, sub influența razelor ultraviolete, într-un decor primăvăratic[104].

Montînd pe scena Teatrului Național din București piesa *Lanțuri*, în stagiunea 1943—1944, Ion Sava s-a folosit de acest procedeu pentru a diferenția anumite secvențe reale de altele imaginare. Piesa lui Allan Laughton Martin se bazează pe o permanentă alternare de prezent și trecut, de trăire în viață și în iluzoriul imaginativ a bătrînului John Carteret. Scenele de evocare a trecutului au fost realizate în lumină neagră iar prezentul era înfățișat printr-o lumină incandescentă, obișnuită[105].

DINAMICA IMAGINII

> *„Este nu numai îngăduit, dar recomandat să animi accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însuflețești decorurile, să concretizezi simbolurile".*
>
> EUGÈNE IONESCO

SECOLUL NOSTRU — CARACTERIZAT PRIN FORME de viață și moduri de gîndire condiționate mai ales de mișcare — a imprimat noi coordonate creatoare activității artistice, menită a exprima noua concepție a unui univers privit ca un cîmp de forțe dinamice, microcosmul și macrocosmul, prezentate într-o permanentă acțiune și interdependență. Pînă în zorii acestui veac, teatrul, în particular, și manifestările de convergentă spectaculară, în general, reprezentau singurele modalități de exprimare artistică prin juxtapunerea unor imagini variabile în timp[106]. Dezvoltarea cinematografiei și apariția de mai tîrziu a televiziunii, mutațiile accentuate produse în artele plastice de pe funcția descriptivă, ilustrativă, pe funcția cinetică, structurantă, sînt doar cîteva puncte de reper care se înscriu într-un context mai general de cultură, specifică epocii noastre, care nu mai este preponderent grafică, ci îndeosebi iconică și auditivă. În această ambianță spirituală, ce se dorește sinestezică[107], structura imaginii scenice a cunoscut permanente înnoiri și transformări, în care preocuparea obstinantă de găsire a unui limbaj propriu s-a întrepătruns cu tendința manifestă de sincronizare cu pulsul spiritual și comandamentul social al vremurilor moderne. Și poate mai mult decît în cele peste două milenii de existență, din această contradicție dialectică dintre conștientizarea artei teatrale ca artă de sine stătătoare, pe de o parte, și permanentele interferențe și raportări la alte manifestări de natură audio-vizuale, pe de altă parte, a reieșit mai pregnant specificitatea fenomenului teatral, direcțiile sale de acțiune și dezvoltare.

Încă din primele decenii, artele considerate „statice" — pictura și sculptura — recurg la un nou limbaj plastic, suport original capabil să prezinte mișcarea în desfășurarea ei. Dacă pictorii impresioniști au făcut un prim pas în încercarea de a sugera pe pînză timpul *ce trece*, futuriștii își propun ca scop principal să reprezinte *timpul acțiunii*. „Nu există nimic

---

[104] Vezi I. Goldhaar, *Lumina neagră*, Editura Științifică, București, 1965, p. 155—158.

[105] Cf. Petru Comarnescu, *Op. cit.*, p. 187—188.

[106] Chiar dacă sîntem de acord cu părerea lui Marcel Brion că pictura și sculptura „nu posedă mișcarea, dar o sugerează", pentru că orice operă de artă fixă, reprezintă o singură acțiune în care factorul psihologic sau afectiv o poate amplifica sau intensifica în timp, cel mult prin „aluzii la acțiuni iluzorii" (Vezi Marcel Brion, *Op. cit.*, p. 206—207).

[107] Conceptul sinestezic pleacă de la premisa că limbajele artistice actuale trebuie să se manifeste prin trezirea unor senzații plurisenzoriale. Semnalele adresate unuia sau mai multor simțuri urmează să stimuleze vibrații asociative de senzații tuturor celorlalte simțuri, pentru a se realiza astfel o „simfonie plurisenzorială" o „feerie poliestezică" etc. După părerea unor esteticieni o dată îndeplinită această rezonanță *estezică*, limitele dintre artele așa-zise „tradiționale" se pot considera depășite. Abolirea granițelor dintre arte constituie unul din obiectivele principale ale manifestărilor avangardiste actuale.

imobil în intuiția noastră modernă asupra vieții" proclamă sculptorul Umberto Boccioni, unul dintre principalii exponenți ai futurismului [108].

Stilul mișcării, care-i preocupă pe futuriști, se concretizează în artele plastice prin adiționarea pe suportul material de percepții succesive, divizarea fazelor mișcării, pe care artistul le întrunise în opera sa, urmînd să-i ofere privitorului senzația vieții în continuă evoluție și transformare. Această atracție pentru mișcare, transpusă în teatru, va căuta să exprime dinamismul miraculos al mașinii. În „Proclama sul teatro futurista" (1915) F. T. Marinetti rezuma ideea de teatru futurist prin: viteză, forță și energie.

Introducerea pe scenă a unor dispozitive cinetice și mașinării urmărea să atragă atenția asupra mecanizării parțiale din primii ani ai epocii noastre și să prevestească subordonarea omului automatelor și mașinii, în perspectiva dezvoltării civilizației. Dinamismul imaginii, într-o astfel de concepție, avea însă un caracter formal pentru că actul interpretativ al actorului era strivit de ansamblul zgomotos și dezordonat al mediului înconjurător.

Regizorii mecaniciști de orientare „constructivistă", ca și artiștii plastici din cadrul acestui curent, contestau posibilitatea artei de a transmite idei sau emoții. În acest scop, ei apelează la o serie de elemente constructive care să servească actorului pentru valorificarea mișcării și plasticii sale corporale. Personajele devin astfel niște automate, iar interpretarea se transformă în acrobație și într-un joc de marionete. Eludarea importanței verbului, în favoarea mișcării, face ca și acest concept al dinamicii imaginii să aibă un caracter formal. Dar nu-i mai puțin adevărat că din experiența teatrului constructivist spectacolul modern a reținut necesitatea unei mai strînse corelări între actul interpretativ și mișcarea de ansamblu. Dacă teatrul realist a îndreptat jocul actorului spre firesc și sinceritate, constructivismul și teoria biomecani-

---

[108] U m b e r t o B o c c i o n i, *Manifesto technico della scultura futurista* (1912).

că a lui Meyerhold [109] au pus bazele conceptului de „actor total" și totodată au avut un efect salutar în ceea ce privește caracterul relațiilor dintre protagonist și restul interpreților, în favoarea unei armonii depline și a sporirii efectului vizual al imaginii scenice.

La un spectacol tipic meyerholdian, publicul era solicitat să participe la făurirea actului scenic, fiind obligat să nu uite nici o clipă că este martorul unei convenții teatrale.

În scopul asigurării unei desfășurări dinamice a spectacolului, pe lîngă decorul „constructivist" — care în treacăt fie spus ignora complet mediul acțiunii — Meyerhold utilizează o scenă turnantă împărțită în inele concentrice ce se roteau fiecare separat.

Prosceniumul și cortina sînt desființate, iar actorul înaintează deseori pe o punte care leagă scena de sală. Întregul spațiu teatral — scena și auditoriul — sînt inundate în lumină pentru „a spori receptivitatea publicului și, totodată, a-i da posibilitatea actorului să vadă ca într-o oglindă efectul pe care l-a provocat".

Creșterea rolului dinamic al imaginii, prin utilizarea intensă a posibilităților mecanicii de scenă, o vom întîlni și în teatrul

---

[109] În perioada anilor '20, regizorul sovietic Vsevolod Meyerhold dez-
voltă pe deplin sistemul interpretativ al biomecanicii sau biodinamicii,
care tinde să transforme actorul într-un atlet, într-un acrobat, într-o ma-
șină însuflețită. Sprijinul teoretic al biomecanicii a fost creat prin asocierea
cercetărilor lui Pavlov, referitoare la reflexele condiționate, cu teoriile
psihologiei comparatiste, cu experiențele Commediei dell'Arte și ale tea-
trului oriental. Expresia artistică era inclusă în emotivitatea fizică, în posi-
bilitățile plasticii corporale ale actorului supus la intense exerciții fizice.
Interpretarea acrobatică se concretiza prin intermediul unor construcții-
cadru verticale, divizate în compartimente reunite prin platforme, scări
etc. Mașinile, structura scheletică a lucrurilor, acrobația, gimnastica rit-
mică, măsurarea activității musculare a reflexului psihic, utilizarea frec-
ventă a măștilor, pentru tipizarea fiecărui personaj, înlocuirea costumelor
prin uniforme de lucru — iată principalele trăsături caracteristice ale
concepției „convenționaliste" („condiționaliste") meyerholdiene (Cf. N i n a
G o u r f i n k e l, *Théâtre russe contemporain*, Paris 1931; V s e v o l o d
M e y e r h o l d, *Le théâtre théâtral*, Paris, 1963; *Teatralnaia ențiclopedia*
vol. III, Moscova, 1964, p. 767—773).

epic. Brecht, Piscator și continuatorii lor vor folosi platforme mobile sau turnante, culisante purtînd porțiuni de decor, hărți, caricaturi etc., scena fiind tratată ca o mașină care să ofere în permanență ilustrări vizuale pentru susținerea demonstrațiilor textului dramatic. Efectele de lumină sînt puține și, în general, au un scop precis. Se utilizează, de pildă, reclamele luminoase, cu adresă la modul de viață capitalist, stingerile bruște pentru a marca trecerile de la un tablou la altul. Iar reducerea nivelului de iluminare se face numai în momentele și în locurile unde sînt întrebuințate ecranele de proiecție.

O influență hotărîtoare, în obținerea ritmului alert al unei reprezentații teatrale și a creșterii rolului vizual al imaginii scenice, l-a avut cinematograful. Convenția cinematografică, în privința schimbărilor de loc și de timp, devine pentru spectator mult mai puțin apăsătoare, mult mai simplă ca în teatru și aproape că nu se remarcă. Împărțirea pe cadre și secvențe a unui scenariu de film asigură cursivitatea, ritmul și omogenitatea acțiunii. Oricît de rapide ar fi dispo-

zitivele și mecanismele de scenă, acestea nu pot asigura o desfășurare neîntreruptă a unui spectacol fiind necesare pauze, mai lungi sau mai scurte, care deconcertează spectatorul. În schimb lumina, element eminamente mobil, poate contribui la stabilirea unui dialog extrem de subtil între teatru și cinematograf, aceasta permițînd adoptarea unor procedee specifice celei de a 7-a arte la cerințele reprezentației dramatice.

Jan Kott observa, pe bună dreptate, că piesele shakespeariene sînt mai degrabă scenarii cinematografice decît opere dramatice în adevăratul înțeles al cuvîntului, pentru că „fiecare scenă e compusă ca un cadru de film, toate scenele se succed unele după altele ca secvențele unui film“ [110].

Montînd una dintre aceste piese, e vorba de *Titus Andronicus* la „Shakespeare Memorial Theatre Company“, Peter Brook introduce convențiile filmului în teatru. Cufundarea

---

[110] Vezi Jan Kott, *Shakespeare contemporanul nostru* (trad.), Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 335–343.

scenei în întuneric marca salturile în timp, iar trecerile de la un tablou la altul se realizau prin subtile variații ale nivelului de iluminare. Monoloagele shakespeariene pot fi considerate ca adevărate prim-planuri rostite de actor cu fața la spectatori. Interpretul este rupt de imensitatea scenei, rămînînd în fața publicului, într-o izolare totală produsă de un fascicul de lumină.

Existența unei granițe secrete între teatru și cinematograf poate fi argumentată și prin spectacolul cu piesa *Posedații*, o adaptare a cunoscutei opere literare dostoevskiene, în regia lui Andrzej Wajda, jucată pe scena teatrului „Stary“ din Cracovia (stagiunea 1971–1972). „Am folosit o metodă de lucru pur cinematografică — spune cunoscutul regizor polonez — pornind de la principiul că textul nu reprezintă decît o propoziție . . . Publicul vine la teatru pentru *a vedea* ceva, nu pentru a asista la speculații . . . De fapt, nu e vorba de o piesă, ci de «o felie de viață» înfățișată publicului. Visez să se poată juca acest spectacol toată ziua; unii spectatori să intre, alții să iasă“ [111]. În acest scop, Wajda a folosit
în decupajul său regizoral lumina ca element de legătură între diferitele secvențe ale scenariului, pentru delimitarea spațiului scenic și în vederea asigurării ritmului reprezentației.

Dar lumina, elementul cel mai mobil dintre toate componentele tehnico-materiale ale faptului teatral, poate deveni și principalul factor animator al unui anumit moment din spectacol.

Iată, de pildă, o scenă din piesa *Lozul cel mare* de Simeon Iuskievici, în regia lui G. M. Zamfirescu, reprezentată pe scena Teatrului Național din Iași, în stagiunea 1933–1934. Piesa, de o factură destul de modestă, are ca erou principal un om mărunt, neînsemnat, Abram Sonia, căruia schimbarea existenței sale materiale îi provoacă o adevărată degringoladă sufletească cu un sfîrșit tragic. În momentul cînd Abram Sonia constată că lozul său a cîștigat o jumătate de milion, în jurul lui dansau, proiectate într-o lumină albastră, banc-

---

[111] Cf. Olga Janicka, *Wajda și „Posedații“*, în „Contemporanul“ nr. 29 (1339), 7 iulie 1972.

notele. Jocul halucinant de lumini umplea scena cu o ploaie iluzorie de bani, sugerînd nebunia ce se va declara numai în final, dar care își trimetea semnalele de pe acum ... [112]. Pînă în acest moment lumina, împreună cu excelentul decor al lui Th. Kiriakoff, contribuise la crearea unei atmosfere strîns legate de existența personajului central al piesei. Un cronicar al timpului remarca: „Piesa lui Iuskievici a trecut prin regia domnului George Mihail Zamfirescu ca o rază de lumină printr-o prismă. Am simțit pe rînd și în lumina decorului și în sufletul eroilor, în actul I — o seară tristă la mansardă, în actul II — o dimineață, în actul III — un prînz răvășit de toată dezordinea plecării grăbite spre noua locuință" [113]. Iar în actul IV, camera luxoasă de hotel, prin simetria ei rece, respingătoare, avea un contrast izbitor cu modesta locuință anterioară.

În exemplul la care ne refeream, lumina se detașa de ambianța scenografică și căpăta o dublă funcționalitate — plastică și dramatică — într-un context bine motivat de existența personajului.

Iată și un alt exemplu în care lumina devine un factor de animație în cadrul spectacolului. Este vorba de modul cum a rezolvat Ion Sava problema apariției personajelor din piesa lui Pirandello *Șase personaje în căutarea unui autor*, personaje venite pe scena unui teatru pentru a-și găsi părintele lor spiritual. Drama piesei se bazează tocmai pe conflictul între gîndire și creație artistică, între adevărul vieții și adevărul scenic, între textul dramatic și spectacol. Întrucît cele șase personaje sînt de fapt rodul ficțiunii, al imaginației unui autor, în spectacolul prezentat de Teatrul Național din Iași (stagiunea 1938—1939) Sava s-a gîndit ca apariția lor fizică pe scenă să se facă într-un mod ciudat, neverosimil, ca însăși existența lor de fapt. Pe scena în mare măsură goală, în care se găseau doar cîteva practicabile și fragmente de decor necesare unei repetiții, se afla și o oglindă mare,

[112] Cf. Silvia Cucu, *George Mihail Zamfirescu și teatrul*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 236.

[113] Dem. Păcuraru, *Provincia: Teatrul Național din Iași*, în „Facla", 23 noiembrie 1933.

înclinată. Această oglindă se mișca sub lumina proiectoarelor, permițînd ca apariția celor șase personaje, ce se desprindeau din spatele oglinzii, să se facă într-un mod bizar. Balansul permanent al oglinzii, sub fluența luminii, făcea într-adevăr ca personajele să apară întocmai unor imagini lipsite de viață, dar care își caută viața. Efectul era deosebit de puternic, intrigînd pe spectator care, departe de a le considera fantome sau umbre, își punea întrebarea legitimă asupra apariției lor [114].

Soluția propusă de Sava conținea și o extrem de subtilă idee și anume că arta este reflectarea sau, mai exact, transfigurarea vieții, cu mijloace artistice. Iată deci cum folosirea mobilității luminii poate să rezolve o dificilă problemă regizorală și să anime un anumit moment din spectacol.

O soluție asemănătoare o vom întîlni și în montarea piesei *Hamlet* de către teatrul „Narodni Divaldo" din Praga, în 1959 (regia: Jaromir Pleskot, scenografia: Josef Svoboda). Cu ajutorul unor oglinzi mobile, din material plastic de culoare neagră, care făceau parte integrantă din decor, s-a realizat scena spectrului tatălui lui Hamlet, prin combinarea proprietăților reflectante ale materialului cu mobilitatea luminii.

În spectacolul *Din viața insectelor* de frații Čapek, prezentat de Teatrul Național din Praga (regia: Miroslav Macháček, scenografia: Josef Svoboda), dinamismul vieții moderne era sugerat în actul III prin mișcarea convulsivă a aparatelor de iluminat și combinarea ritmată a proiecțiilor de diapozitive cu mișcările balerinilor. Toate aceste imagini erau multiplicate de către panourile cu oglinzi ce mărgineau spațiul de joc. Iar apariția efemeridelor din prolog — simbol al tragicului și scurtei existențe umane — era prezentată cu a-

[114] Cf. Petru Comarnescu, *Op. cit.*, p. 123–126. Menționăm că ideea lui Sava era mult mai interesantă decît alte soluții regizorale folosite în acest scop în străinătate. Regizorul francez Georges Pitoëff, de exemplu, aducea personajele pe scenă cu ajutorul unui ascensor (Cf. Clément Borgal, *Metteurs en scène*, Paris, 1963, p. 177); iar într-un spectacol italian, din acel timp, interpreții apăreau spărgînd un fundal de hîrtie pe care era pictat chipul lui Pirandello.

jutorul „luminii negre". Un grup de balerine, îmbrăcate în negru și purtînd niște eșarfe, se mișcau agitat pe scenă. Treptat însă balerinele dispăreau din cîmpul vizual lăsînd pe scenă doar eșarfele, ce deveneau „fosforescente" sub influența radiațiilor ultraviolete. Aceste traiectorii luminoase, presărate pe drumul existenței, semnificau acumulările spirituale lăsate de înaintași posterității.

Manifestările spectaculare „de avangardă" apelează destul de mult la șocuri vizuale produse de impulsurile luminoase. Efectele stroboscopice, variațiile halucinante ale nivelurilor de iluminare, schimbările permanente ale culorilor sînt corelate cu mișcarea interpreților și ritmurile amețitoare ale chitarelor electrice și instrumentelor de percuție. În spectacolul *Hair*[115] de exemplu, prezentat acum cîțiva ani pe scenele Brodwayului și la Paris, existau momente cînd lumina și muzica rămîneau singurele soliste. Actorii epuizați se odihneau nestingheriți pe planșeul scenei, în timp ce aparatele de iluminat, îndreptate spre sală, își schimbau culorile, își modificau neîncetat intensitățile pe un fond muzical foarte ritmat. Manifestările „Happening" se axează, de asemenea, pe un torent de șocuri vizuale, auditive și chiar olfactive, în care spectatorul este supus unui flux de asociații cinetice ale imaginilor. La alcătuirea unui asemenea spectacol participă alături de cuvînt — care are, dealtfel, un rol foarte limitat — muzica, dansul, lumina, pictura, sculptura, filmul,

[115] *Hair*, reprezentație de orientare hippie, este o încercare heteroclită de a pune în discuție o serie de probleme care preocupă tineretul american în dorința de transformare a reprezentației în sărbătoare. Spectacolul nu are un fir unitar. Întîlnim o serie de scene cu o substanțială aderență la realitățile lumii capitaliste și cu unele accente contestatare ce se întrepătrund cu altele de esență ireală (de exemplu, visul călătoriei în India) sau de factură utopică („iubirea salvatoare", „comunitatea regăsită" etc.). Cîntecele colective se acompaniază cu dansuri ale întregului ansamblu, lipsit de orice disciplină coregrafică. Muzica și lumina constituie elementele de legătură ale acestui spectacol fără nici o logică în desfășurarea sa și fără nici un țel programatic bine precizat ca, dealtfel, însăși orientarea care l-a generat (Vezi George Banu, *Hair — un vis comunitar*, în revista „Secolul 20", nr. 9/1970, p. 87—93).

televiziunea, benzile magnetice, mașini electronice de calcul, diversele procedee de solicitare olfactivă etc., etc., factori care nu-și propun o fuziune sintetică, ci acționează deseori independent în cadrul unui montaj, mai mult sau mai puțin improvizat.

Suprasolicitarea mijloacelor audio-vizuale, primatul elementului optic al spectacolului în defavoarea verbului conduc, în cele mai multe cazuri, la realizarea unor reprezentații care produc șocuri puternice prin violentarea privirii lăsînd, în schimb, într-o stare pasivă afectivul și gîndirea.

Intențiile programatice lăudabile ale acestor tipuri de manifestări spectaculare, de realizare a unei comunicări nemijlocite între scenă și public, pornesc însă de la o premisă greșită. Preocuparea de activizare a privitorului prin investigarea unor zone ale subconștientului, minimalizarea valorii textului pînă la calitatea de material care construiește sunetul, ruperea deliberată de realitățile vieții degradează însăși idealul teatrului și al oricărei arte, în general, și anume acela de a face din spectator un responsabil angajat al epocii sale, un reprezentant al omenirii în evoluția ei.

Utilizarea proprietăților dinamice ale luminii s-a extins într-una dintre direcțiile actuale ale artelor plastice și anume arta cinetică. Arta cinetică se manifestă printre altele, sub forma unor obiecte sau dispozitive, de cea mai variată inspirație și denumire, care exploatează din plin proprietățile reflectante ale materialelor combinate cu efectele luminoase. Opera de artă devine de fapt o mașină, o mașină producătoare de imagini mereu schimbătoare. Nicolas Schöffer, Malina, Tinguély, Kosice — ca să cităm numai cîteva nume de reprezentanți ai acestei arte — sînt creatori de tip nou în care artistul plastic se identifică cu inginerul și arhitectul.

Operele de artă cinetică sînt din ce în ce mai folosite în vederea animării imaginii scenice. Am putea aminti, de pildă, spectacolul de balet, montat de celebrul coregraf Maurice Béjart, în cadrul Festivalului Artei de Avangardă de la Marsilia din 1956, avînd ca element decorativ un „obiect plastic" realizat de Nicolas Schöffer, obiect denumit „CYSP I" (Cybernétique et Spatiodynamique). Acest obiect avea niște

palete, astfel distribuite, încît, prin rotirea lor variabilă ca viteză și sens, în jurul diferitelor axe, lumina proiectoarelor putea fi captată și apoi proiectată în combinații extrem de diverse și cu reale virtuți plastice.

Tot în ambianța artei cinetice pot fi incluse și preocupările unor artiști ca Vasarely, Soto, Le Parc, precum și cele ale op-artei, de a include mișcarea în efectele optice de care sînt susceptibile elemente geometrice negre sau colorate, chibzuit rînduite și repetate pe o suprafață. În asemenea cazuri senzația de mișcare are loc pe retina privitorului. Fiecare element al acestor compoziții grafice produce o serie de vibrații care, la rîndul lor, determină o metamorfoză întinsă prin combinare cu vibrațiile învecinate. Și aceste opere și-au găsit o folosire largă în teatru, iar în cadrul emisiunilor de televiziune efectul lor este cu totul remarcabil.

2. Funcția dramatică a luminii și culorii în spectacol

ACOMPANIAMENTUL INTERPRETĂRII

„Esența teatrului este actorul, deoarece totul poate fi suprimat: decor, costume, textul chiar, totul în afară de el".

MAURICE BÉJART

S-A AFIRMAT ȘI NU FĂRĂ TEMEI, IAR RÎNDURILE de pînă acum au încercat să argumenteze că începînd cu reprezentațiile „Companiei Meininger" valorile optice și mai tîrziu și cele acustice au căpătat o pondere tot mai însemnată în configurația sintetică a imaginii scenice. Manifestată la început ca o reacție împotriva virtuozității parazitare a actorului, noua orientare va sedimenta, pe parcursul celor peste șapte decenii de spectacol modern, conceptul de funcționalitate a tuturor componentelor tehnico-materiale care participă la realizarea faptului scenic. Aceasta presupune ca fiecare componentă în parte, și toate în strînsă dependență, să se integreze actului interpretativ, să se adapteze la cinetica recitării, astfel ca spectacolul să devină o unitate „perfect sferică" al cărei punct central este actorul. Nu rareori însă, așa cum am văzut, supralicitarea elementului vizual al imaginii în dauna celui auditiv, sau mai exact în defavoarea cuvîntului rostit pe scenă, a condus la manifestări artistice formale, stimulatoare ale pasivității și nu ale efortului lucid de a cuceri înțelegerea lumii prin implicarea activă a spectatorului în miezul faptelor de viață.

Se ignorează astfel adevărul esențial că elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului, este actorul, purtătorul de cuvînt al autorului și al momentului în care îl reprezintă pe autor. Într-un asemenea mod de cuprindere a fenomenului teatral, rolul luminii nu este numai de a evidenția cît mai bine prezența actorului pe scenă — rol pur ilustrativ — ci de a deveni un interpret al dramei, urmărind diversele evoluții, acompaniind, sugerînd sau subliniind stările de spirit ale personajelor. Se poate vorbi deci de o adecvare creatoare a luminii în spectacol numai în măsura în care funcția sa plastică se întrepătrunde cu cea dramatică, iar ambele converg către un singur scop și anume acela de a se plia actului interpretativ, astfel ca, prin intermediul actorului, să se releveze sensurile profunde ale operei dramatice.

Cînd Appia sau Copeau au eliberat scena de aglomerarea decorurilor naturaliste, modificînd relieful platoului și apelînd la un minimum de elemente scenografice volumetrice, opțiunea lor era dictată de dorința de a-i da posibilitatea actorului să se miște și să se exprime într-un mod cît mai convingător. „Iluzia scenică — declara Appia — este prezența vie a actorului"[116].

---

[116] Adolphe Appia, *Comment réformer notre mise en scène*, în „La Revue", Paris, 1 iunie, 1904, p. 348.

Lumina servea astfel pentru modelarea în spațiu a acestei prezențe, dar simultan era chemată să concure la potențarea realismului interior al jocului interpretului.

Descriind rolul luminii din actul III al operei *Tristan și Isolda* de Richard Wagner, Appia spunea: „Atîta timp cît lumina strălucitoare a zilei îl neliniștește pe Tristan, aceasta nu-l va atinge; dar din momentul cînd lumina se identifică pentru el cu sosirea Isoldei, ea îl va învălui puțin cîte puțin pînă îi va lumina figura. Apoi, crepusculul va cădea respectuos peste cei doi eroi reuniți“ [117].

Tot Appia va fi primul regizor care va renunța la preocuparea rutinieră de a lumina cît mai bine și în orice conjunctură dramatică figura interpretului. El nu se va sfii să situeze un actor în umbră în timp ce altul se află într-o zonă luminoasă, pentru a evidenția, în acest mod, atitudini sufletești contradictorii sau calități morale deosebite.

Lumina poate permite deci să se realizeze ceea ce Denis Bablet denumește un „decor spiritual“ [118]. Ea materializează raporturile care unesc personajele, distanțele care le separă, simbolizează sentimentele acestora [119]. Iată, de pildă, o scenă din finalul primei părți a spectacolului *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, în adaptarea scenică a lui Dinu Cernescu (Teatrul Giulești, stagiunea 1971—1972). Unul dintre personajele piesei, Isabela, aflată într-o situație limită — salvarea de la moarte a fratelui prin dezonoarea ființei sale —

[117] Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Geneva-Paris, 1921, p. 64.

[118] Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 263.

[119] În culegerea sa de eseuri, intitulată sugestiv *L'oeil vivant* (Paris, 1961) Jean Starobinski investește conceptul de privire cu o largă semnificație gnoseologică precizînd că numește privire „ mai puțin facultatea de a culege imagini, cît aceea de a stabili o relație“. Pornind de la această premisă, criticul francez consideră că în teatrul lui Corneille, eroul se „exprimă prin apariția sa“, evidențiind atît *grandoarea* sa cît și privirea *admirativă* pe care o provoacă. La Racine, dimpotrivă, personajele apar într-o atmosferă de *lumină* și *umbră*, ieșirea lor în spații luminoase acoperindu-le de *rușine*. Privirea raciniană, proiectată asupra eroilor săi relevă *insatisfacția* și *resentimentul*. Personajele lui Racine generează *aviditatea nefericită*, spiritul posesiv declanșator de nenorocire și exemplul Fedrei — consideră Jean Starobinski — este elocvent în acest sens.

răspunde propriilor întrebări, încadrată fiind de un fascicul luminos care o izolează de restul scenei. Un al doilea fascicul întîlnește scaunul gol al lui Angelo, personajul care, folosind armele puterii, creează Isabelei această tensiune sufletească.

Asociindu-se prezentării sensibile a faptelor de către interpret, urmărind itinerariul gîndirii, acțiunile personajului, lumina poate contribui la o reprezentare inteligibilă, bogată în sensuri și afirmativă în semnificații a operei dramatice. În indicațiile date pentru piesa sa *După cădere* Arthur Miller face următoarele precizări: „Acțiunea se petrece în spiritul, gîndul și memoria lui Quentin . . . Ca și gîndul omului, personajele apar și dispar absolut pe nepregătite . . . Dialogul va indica limpede, de fiecare dată, care dintre ele trăiește și care e numai evocat“. Această piesă-confesiune are de fapt un singur personaj real — Quentin — care se adresează publicului, sau unui interlocutor invizibil, pentru a-și examina, printr-un flux și reflux al memoriei,principalale momente ale existenței sale. Structura piesei poate îndemna la o tratare expresionistă, dacă restul personajelor ar fi considerate
ca rodul unei imaginații bogate sau al unui suflet frămîntat
ce forează permanent în tainițele memoriei. Într-o asemenea
concepție spectacolul ar accentua, probabil, plastica mișcării,
ar apela la o bogată paletă luminoasă cromatică în care
neliniștile lăuntrice să-și găsească o puternică reprezentare
vizuală. Dar este cert că, prin acest mod de comunicare cu
publicul, ideile autorului dacă nu s-ar degrada în orice caz
ar fi încețoșate, diluate, opera dramatică pierzînd mult din
semnificațiile sale profund umaniste.

În spectacolul cu piesa respectivă prezentat pe scena „Teatrului Mic“ (stagiunea 1972—1973), regizorul D.D.Neleanu,
respectînd dealtfel și dorința autorului, a optat pentru
o formulă realistă, lumina fiind chemată să ordoneze și să
diferențieze această complexă desfășurare de relații condiționată de scenariul dramatic. Cortina se ridică pe un întuneric
deplin în scenă. Apoi din ungherul cel mai îndepărtat al
platoului se ghicește mișcarea unei siluete, se bănuie zgomotul
unui pas, se aud alți pași. Pe măsură ce lumina crește lent,
înaintează răzlețite toate personajele piesei. Unele dintre

ele se vor așeza pe practicabilele rînduite, de scenograful Ștefan Hablinski, în arc de cerc, pe mai multe niveluri; altele își vor continua mișcarea, nestingherite de prezența celorlalte personaje. În schimb, toate personajele se adresează simultan lui Quentin cu frînturi din replicile pe care le vor rosti ulterior, spuse în șoaptă ori neinteligibile, cu accente mînioase sau rugătoare. Din acest grup se desprinde Quentin, care se apropie de proscenium și își începe dialogul său imaginar. În acest moment, orice mișcare și zgomot încetează și, după cîteva clipe, ceilalți actori vor dispărea treptat din scenă. Apoi fragmentele din biografia acestui avocat, care a trăit mereu „în slujba propriului său succes", încep să se deruleze într-o succesiune aparent dezordonată. Fiecare personaj cu care Quentin întreține un dialog, fiecare dintre solilocviile oamenilor a căror existență a fost legată, într-un fel sau altul, de viața acestuia este prezentat într-un fascicul de lumină concentrată. Ca și amintirile, ce apar spontan în mintea noastră, personajele ivite din întuneric în diverse locuri din scenă, sînt luminate brusc și apoi dispar pe nesimțite. Alteori, lumina îndreptată asupra lor scade treptat, ca și cum firul memoriei s-ar subția sau atenția lui Quentin i-ar părăsi.

Animată de intenția de a depăși stadiul aparențelor, lumina poate contribui la investigarea dramei personajelor, devenind un comentator subtil în descifrarea unor semnificații care depășesc cuvîntul rostit.

Izolată în cămăruța ei de la mansardă Silvia, unul dintre personajele piesei *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, primește un buchet de liliac din partea domnului Ionică Pară. Acest moment a fost prezentat de către regizoarea Sanda Manu (scenografia: Mihai Tofan), în spectacolul Teatrului Național „I.L. Caragiale" (stagiunea 1971—1972), cu ajutorul unei lumini laterale îndreptate spre vaza în care tînăra fată va așeza florile primite. Lumina atingînd fața interpretei, numai dintr-o singură parte, conferă figurii accente dramatice. Soluția regizorală evidențiază astfel, în mod pregnant discrepanța dintre festivitatea aniversară și triste-

țea acestei fete, complet dezarmată în fața vieții și în contact cu tarele morale ale familiei Domnișorilor.

Drama lui Leon Kruczkowski *Prima zi de libertate* aduce în scenă un grup de ofițeri polonezi eliberați dintr-un lagăr nazist, către sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Solidaritatea umană a celor șase militari, din timpul detenției, se destramă însă chiar din prima zi de la eliberare. Fiecare dintre ei concepe libertatea și drepturile omului într-un anumit fel. Fiecare dintre ei caută să dea un răspuns marilor probleme ale umanității după teribila încercare prin care aceasta a trecut. În spectacolul montat pe scena Naționalului bucureștean (stagiunea 1971—1972), regizorul Dan Nasta a folosit, aproape în exclusivitate, iluminarea pe suprafețe limitate. În acest mod a realizat momente de subliniere psihologică și dramatică, fasciculele concentrate de lumină — în special cele oferite de proiectoarele montate la arlechini și la pasarela mobilă — izolînd personajele, cu gîndurile și atitudinile lor, delimitînd un moment sau altul al acțiunii.

„Sărman tînăr cu o carte în mînă" ... Așa l-a descris pe Hamlet în 1904, Stanislaw Wyspiánski, un cunoscut pictor, autor dramatic și om de teatru polonez. Oare ce carte citește Hamlet? se întreabă Jan Kott. Și pornind de la acest amănunt exegetul shakespearian spune că prințul danez poate să-l studieze pe Montaigne, să iubească poezia romantică, să fie un admirator al lui Nietzsche, al lui Sartre sau Malraux, sau, mai mult, să se intereseze de problemele politice inserate într-un ziar, așa cum s-a întîmplat în montarea scenică a unui teatru din Cracovia, prin 1956. Pentru că în „Hamlet, ca într-o oglindă, multe generații și-au regăsit propriile lor trăsături" — spune Jan Kott — este important ca „prin intermediul textului shakespearian să ajungem la experiența contemporană, la neliniștea noastră și la sensibilitatea noastră"[120]. În cele peste trei secole și jumătate de existență a tragediei shakespeariene, în funcție de climatul

120 Vezi Jan Kott, *Op. cit.*, cap. *Hamlet la jumătatea acestui veac*, p. 61—75.

valorificării operei dramatice şi de receptivitatea spectatorilor epocii respective, lumina, care l-a însoţit pe Hamlet, a fost şi ea mereu alta. Şi dacă ne referim numai la perioada modernă, în care iluminatul electric a permis să se facă sensibil şi ceea ce nu există în text decît în stare virtuală, dialogul imaginar dintre actorul titular al piesei şi lumină a cunoscut o multitudine de înfăţişări interpretative. Folosind îmbinarea de lumini şi umbre, regizorii realişti l-au plasat pe Hamlet într-o configuraţie de clarobscur. Simboliştii l-au situat pe nefericitul prinţ într-un spaţiu rece şi nedefinit, acel „plein air" atît de îndrăgit de pictorii impresionişti. Expresioniştii au promovat pe scenă o viziune sumbră, funerară, sau explozive violenţe coloristice. O interpretare existenţialistă l-ar putea prezenta pe eroul shakespearian înconjurat de panouri din oglinzi plane şi sferice, în care figura interpretului s-ar demultiplica sub diverse înfăţişări.

După cum se poate lesne observa, raporturile dintre lumină şi actor au un caracter dinamic nu numai în cadrul unui spectacol, ci şi de la un curent artistic la altul sau de la o concepţie regizorală la alta se manifestă un aport creator diferenţiat al luminii în relaţiile sale cu interpretul.

În perioada romantică sau pe scena naturalistă *Regele Lear*, de pildă, a cunoscut fără îndoială epoca sa de glorie în ceea ce priveşte iluzia teatrală. Concepută ca o melodramă plină de orori şi de groază, cu teama regelui tragic, văduvit de coroană, împotriva căruia uneltesc pămîntul şi cerul, natura şi oamenii, în decoruri şi costume reconstituite cu scrupulozitate muzeistică, reprezentaţiile cu această piesă exploatau din plin efectele luminoase şi sonore. Fulgerele care scăldau într-o lumină orbitoare orizontul pînzele, de apă care măturau avanscena şi apoi o lăsau într-o beznă neagră ca de catran, stîncile alburii, ameninţătoare, în lumina lunii, apusurile de soare însîngerat — sînt numai cîteva imagini din aceste spectacole care însoţeau patosul interpretativ şi trezeau spaima şi mila spectatorului pentru soarta bătrînului rege [121].

[121] Vezi Jan Kott, *Op. cit.*, cap. *Regele Lear sau sfîrşit de partidă*, p. 124–163.

Dar iată că Radu Penciulescu ne propune un mod inedit de introspecţie a universului shakespearian, un *Rege Lear* dimensionat la coordonatele gîndirii şi sensibilităţii spectatorilor anului '70. Din scenă au dispărut castelele întunecate, masive şi solide; nu mai există diorama care permitea înlocuirea bruscă, aproape miraculoasă, a siluetei unei construcţii impunătoare cu un peisaj dintr-o regiune muntoasă. Nu mai asistăm la furioasele zvîrcoliri ale naturii şi nici nu mai vedem pustiurile ostile, neprielnice vieţii.

Pe scena Naţionalului bucureştean reprezentaţia se desfăşura fără cortină şi într-un decor „sărac". Erau marcate doar cîteva locuri de joc: o pantă înclinată, o pasarelă metalică în planul al doilea şi două platforme înguste, care acopereau lojile laterale din vecinătatea scenei (scenografia: Florica Mălureanu). Barele pentru decor, rivaltele şi proiectoarele erau la vedere. Pe nişte bănci înguste, care delimitau perimetrul scenei, se afla întreaga echipă care participa la realizarea spectacolului. Din acest grup se desprindeau actorii ce urmau „să intre în scenă". Această confruntare lucidă între forţa omului şi forţa istoriei, în viziunea lui Radu Penciulescu, era puternic marcată de potenţarea vizualului. Plastica mişcării interpreţilor, impulsurile violente ale trupului, gesturile fiecărui protagonist, participarea dinamică a întregii echipe — atît la desfăşurarea acţiunii cît şi la sugerarea cadrului acesteia — sînt elemente vizuale la care apelează regizorul pentru susţinerea programului său artistic. Valorile optice nu mai sînt generate de lumină ci de forţa ideilor plasticizate. Lumina, generală şi uniformă pe parcursul întregii reprezentaţii, devine un simplu intermediar între scenă şi sală. Doar în momentul cînd Lear rosteşte rechizitoriul la adresa atotputerniciei şi a nimicniciei autoritare, în mod provocator se aprind luminile şi în sală.

Nu am dori să încheiem aceste sumare consideraţii referitoare la contribuţia eclerajului, pentru evidenţierea artei interpretative a actorului, fără a sublinia influenţa cinematografiei şi televiziunii în adoptarea pe scenă teatrală a unor metode de iluminare specifice acestor arte. Astfel, lumina de contur este asociată, din ce în ce mai mult, luminii

principale, frontale, îndreptată pe fața actorului. În spectacolul cu piesa *Becket* de Jean Anouilh (Teatrul Național „I.L. Caragiale" stagiunea 1968—1969), regizorul Horea Popescu folosește o asemenea schemă combinată de lumini, în scena monologului eroului titular, investit cu înalte funcții ecleziastice. Două proiectoare de urmărire, de la pasarela mobilă, luminau fața interpretului, iar un altul, de la arlechinul din dreapta (cum privim spre scenă), servea pentru modelarea luminoasă a figurii. Din părțile laterale ale scenei, cam la mijlocul acestora, erau dirijate spre creștetul și umerii interpretului două fascicule concentrate, care asigurau o detașare luminoasă a actorului de fundalul complet întunecat. Manevrate de la locurile de amplasare, proiectoarele urmăreau mișcarea actorului pe scenă asigurînd menținerea în permanență a acestei scheme de lumini. În actul I, al aceluiași spectacol, am întîlnit și o altă soluție de iluminare interesantă: două proiectoare de urmărire, cu fascicul luminos îngust, situate simetric la arlechinii scenei, evidențiau doar creștetul și ochii membrilor consiliului ecleziastic care traversau scena.

Iluminatul lateral sau diagonal, care repartizează nesimetric pe figura umană umbre și lumini, este utilizat aproape în exclusivitate de Ion Cojar, în spectacolul cu piesa *Antigona* de Sofocle (Teatrul Mic, stagiunea 1971—1972), în scopul accentuării dramatismului figurii umane. Doar monologul Antigonei, din finalul spectacolului, este prezentat într-un con luminos produs de un mănunchi de proiectoare, suspendat de plafonul scenei (scenografia: Adriana Leonescu). Această grupare de aparate, care execută o rotație completă deasupra spațiului de reprezentație, sugerînd astfel unitatea de timp a acțiunii, oferă pe parcursul desfășurării spectacolului și o lumină de contur pentru restul interpreților.

O configurație rezultată din combinarea luminilor laterale și de contur, cu remarcabile efecte plastice și dramatice, s-a întîlnit și în spectacolul cu piesa *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, regizat de George Teodorescu, în ambianța scenografică datorată lui Ion Popescu-Udriște (Teatrul Național „I.L. Caragiale", stagiunea 1970—1971).

SENSURILE METAFOREI

„Opera de artă n-are influență decît grație fanteziei. Aceasta din urmă trebuie necontenit s-o însuflețească. Să dezvălui totul, să precizezi totul, înseamnă să împiedici fantezia să se desfășoare".

ARTHUR SCHOPENHAUER

„Arta nu reproduce vizibilul; ea face vizibil".

PAUL KLEE

PRIN ÎNSĂȘI ESENȚA EI, ARTA PRESUPUNE TRANSfigurare, adică depășirea lumii aparențelor, atingerea spiritului dincolo de materie. Execuția rece, exactă, imitația fidelă a naturii, descriptivismul meticulos, nesemnificativ, al faptelor de viață nu au nimic comun cu procesul intim de creație artistică. Dar dacă elementele lumii exterioare, distilate de viziunea, imaginația și puterea de expresie a artistului, se transformă într-o realitate nouă care permite o comunicare spirituală afectivă cu consumatorul de artă, dacă această „oglindă magică" a realității antrenează facultățile noastre imaginative pentru a le face să coopereze cu produsul artistic propus de creator, avem de a face cu o operă de artă.

Promovarea valorilor optice pe scenă ca mijloc important de activizare a imaginației spectatorului, prin folosirea unui limbaj convențional care să depășească realitatea imediată, găsește în regizorul englez Edward Gordon Craig unul dintre partizanii cei mai înfocați ai istoriei teatrului modern.

Protestînd împotriva exagerărilor naturaliste („Realitatea, exactitatea amănuntului sînt inutile pe scenă"), nimicind tot ceea ce școala din Meiningen socotea un cîștig revoluționar — ne referim la adoptarea acelui adevăr istoric în scenografie și în stilul reprezentației — Craig propune o interpretare vizuală, menită a transcede lumea exterioară, pentru a ne releva semnificația profundă a dramei. După opinia sa spectatorii vin la teatru „să vadă nu să audă" și de aceea

rolul regizorului este de a-și concentra „mai bine truda asupra impresiei vizuale, decît s-o tulbure, făcînd apel, în același timp, și la gîndire și la auz" [122]. Scopul reprezentației teatrale va fi deci să „reveleze sufletul prin intermediul ochiului".

Naturalismul este contrar creației artistice pentru că — afirmă el — presupune imitația imediată, completă, fără a stimula activitatea creatoare a imaginației [123]. În locul „convenției naturaliste", insipide, Craig propune o „convenție nobilă" adică interpretare vizuală [124]. Dar pentru aceasta îi trebuie un limbaj, o modalitate de expresie care să-l ajute să facă vizibil invizibilul, să-i sugereze spectatorului obiectul fără prezența efectivă a acestuia pe scenă, iar atmosfera, care înconjură lucrurile, să conteze mai mult decît lucrurile înseși. Simbolul este, după opinia lui Craig, esența însăși a teatrului, elementul fundamental al limbajului scenic și, pentru concretizarea sa, liniile, culorile, lumina, ritmul reprezintă mijloacele prin care regizorul urmează să facă vizuală acțiunea dramatică. Scena teatrală nu trebuie să mai fie un „loc de expoziție pentru decoruri". Pentru ca decorul să ajute interpretul la transmiterea mesajului autorului, Craig va folosi în montările sale spații deschise, mărginite de suprafețe plane lipsite de orice motiv ornamental. De pildă, pentru reprezentația piesei ibseniene *Rosmersholm*, în 1906, la „Teatro della Pergola" din Florența, Craig, ignorînd complet indicațiile autorului, creează o ambianță scenografică alcătuită din pereți înalți, amețitori, cu o singură fereastră situată spre fundalul scenei [125].

Alteori recurge la volume cubice ori paralelipipedice sau chiar la construcții arhitecturale ciclopice, menite a descă-

[122] Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Paris, 1942, p. 106.

[123] Pentru evitarea unor confuzii, este necesar să se facă o delimitare între *naturalism* și *realism*. „Naturalismul este un «realism» nesemnificativ și inutil, adică un «realism» lipsit de autenticitate". (Camil Petrescu, *Naturalismul în teatru*, în revista „Teatrul", nr. 3, 1956, p. 10–12); Teatrul naturalist pare să-i refuze publicului posibilitatea de a visa și de a completa", spune Meyerhold (Vezi *Op. cit.*, p. 24).

[124] Edward Gordon Craig, *Op. cit.*, p. 35–36.

[125] Cf. Vito Pandolfi, *Op. cit.*, vol. 3, p. 202.

tușa energiile latente ale dramei. Raportul maselor, al repartiției luminii și umbrei trebuia să genereze o impresie de măreție solemnă sau de mister tragic.

„Regizorul meu — spune Craig — nu a căutat niciodată să reproducă efectele de lumină din natură. El nu încearcă să *reproducă* Natura ci să *sugereze* unele dintre fenomenele sale" [126].

Lumina animă spațiul, îl colorează și îi conferă o anumită tonalitate dramatică. Am arătat cum în montarea piesei *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, Craig a definit un spațiu (scena din biserică) cu ajutorul cîtorva pete colorate pe solul scenei, care evocau un invizibil vitraliu.

Lumina permite simbolizarea sau sublinierea conflictelor dramatice ale piesei. În *Acis și Galatea* umbra imensă a lui Polyfem, proiectată pe fundal, făcea sensibilă amenințarea permanentă a uriașului asupra celor doi nefericiți îndrăgostiți.

Grație luminii, Craig creează ambianța, o susține și o modifică. Aruncă scena în penumbră ca în tabloul vrăjitoarelor din *Dido și Enea* sau luminează spațiul cu o lumină „supranaturală" pentru a sugera nevoia de aspirație și de imaginație a omului (*Rosmersholm*). Pentru Craig, lumina este revelația și simbolul vieții, iar umbra reprezintă misterul, amenințarea, moartea. Reprezentarea dramei implică coexistența și conflictul dintre umbră și lumină [127].

Examinînd modul cum trebuie reprezentată tragedia shakespeariană *Macbeth*, Craig arată că nu trebuie consultată natura pentru a găsi culorile cele mai potrivite, ci numai piesa. Ca și predecesorul său Wagner [128], Craig va folosi

[126] Edward Gordon Craig, *Op. cit.*, p. 115.

[127] Cf. Denis Bablet, *Op. cit.*, p. 311–312.

[128] Bronislaw Horowicz notează că Wagner se folosea de lumina colorată atașînd-o deseori unui personaj determinat. Erda, una dintre eroinele *Aurului Rinului*, își făcea apariția într-o lumină bleu; un fascicul de lumină roșie îl însoțește pe Wotan (*Siegfried*). Aceste încercări de utilizare a luminii cu rol de simbol sînt, în teatrul wagnerian, destul de timide și încă insuficient legate de ansamblul imaginii scenice (Cf. Bronislaw Horowicz, *Le Théâtre d'Opera. Histoire, réalisations scéniques, possibilités*, Paris, 1946, p. 166).

culoarea asociată cu o anumită stare spirituală a personajului sau pentru a satisface cerințele profunde ale operei, deschizînd astfel calea folosirii culorii ca mijloc de expresie dramatică.

Regizorul englez își fundează eficacitatea spectacolului pe următoarele elemente: *gestul*, care este sufletul textului; *cuvintele* care sînt corpul piesei; *liniile* și *culorile* care reprezintă însăși existența decorului; *ritmul* care înseamnă esența dansului [129]. Acestea sînt vocile unui cor polifonic care își răspund și se exaltează mutual. Din simpla enumerare a celor cinci factori propuși de Craig, drept elemente fundamentale ale spectacolului teatral, este semnificativă tendința de potențare a expresiei vizuale, ridicată pînă la forța de sugestie și valoare a cuvîntului rostit.

Dacă ideile lui Craig nu pot fi admise în totalitate — ne referim în special la promulgarea deplinei autonomii a spectacolului indiferent de text care poate chiar să și lipsească —, dacă concepțiile sale teoretice nu și-au găsit întotdeauna cele mai fericite interpretări critice — de exemplu, în ceea ce privește rolul actorului în ansamblul reprezentației dramatice — nu-i mai puțin adevărat că activitatea sa regizorală, dar în special contribuția sa teoretică, marchează o etapă importantă în evoluția teatrului contemporan. Craig a orientat gîndirea teatrală spre realizări scenice în care nu numai sensibilitatea ci și imaginația să fie deopotrivă stimulate.

Folosirea metaforei vizuale ca mijloc important de descifrare a sensurilor latente ale operei dramatice, propusă de Appia și susținută de Craig, rămîne una dintre marile cuceriri ale esteticii teatrale contemporane. De-a lungul timpului aceste suporturi optice ale cuvîntului, vor cunoaște excesul lor intelectual, vor fi considerate uneori mai importante decît însăși esența versului așa cum s-a întîmplat, de exemplu, în teatrul simbolist. Dar nu-i mai puțin adevărat că în ansamblul lor, aceste procedee au condus la o desfășurare salutară pentru stilul și energia textului, la „deschiderea

---

[129] Cf. Edward Gordon Craig, *Op. cit.*, p. 104.

operei dramatice", în favoarea eficacității și specificității artei teatrale.

Cine poate uita, de pildă, valoarea de simbol a luminii din spectacolul *Azilul de noapte* în viziunea regizorală a lui Liviu Ciulei (Teatrul Municipal din București, stagiunea 1959—1960)? Fasciculul firav de lumină, care pătrundea prin ușa azilului și în jurul căruia se mișcau toți acei oropsiți ai soartei, amplifica și mai mult aspirațiile lor nerealizate. Lumina devenise acolo un „personaj" neinclus în paginile textului gorkian [130], dar care, prin contribuția regizorului căpătase o partitură creatoare în spectacol.

Pentru a înțelege mai bine cum, în procesul de transfigurare a operei dramatice, metafora vizuală poate cunoaște multiple ipostaze calitativ diferite și structural deosebite, în funcție de concepția regizorală și climatul valorificării operei dramatice, vom prezenta alte realizări scenice cu aceeași piesă.

Pornind de la titlul original al dramei *(La fund)*, în spectacolul Teatrului Național din Iași (stagiunea 1929—1930), Aurel Ion Maican a așezat în fața rampei un parapet de practicabile astfel încît locatarii azilului păreau îngropați pînă la genunchi. Paturile din azil aveau aspectul unor rafturi, dar fiecare se diferenția după modul de păstrare a lucrurilor personale și după preferința personajelor pentru anumite obiecte. În hrubă se intra pe o ușă situată foarte sus — la circa 10 m — cu ajutorul unei scări întortocheate. În contrast cu atmosfera îmbîcsită, aproape pestilențială, din interior, la indicația lui Maican, pictorul scenograf Th. Kiriakoff a compus un cadru paradisiac, puternic luminat, care apărea numai cînd se deschidea ușa. Fiecare deschidere de ușă era privită de toți cei aflați în scenă, suspendîndu-se, pentru o clipă, orice activitate. Lumina sugera astfel idealul

---

[130] În indicațiile date de autor, pentru montarea piesei sale, se spune doar atît: „Lumina pătrunde dinspre spectator de sus în jos, prin fereastra pătrată din dreapta și de la rampă" (Vezi Maxim Gorki, *Opere complete*, *Teatru*, vol. 6, București, 1953, p. 115).

inaccesibil al acestor oameni, dorința lor prea puțin mărturisită de evadare din acest iad terestru [131].

Aceeași piesă, din punctul de vedere al preocupărilor rindurilor de față, își găsește o rezolvare interesantă și în concepția lui Victor Ion Popa. Întrebîndu-se dacă lucrarea, de formidabil succes de dinaintea primului război mondial, mai poate fi în stare să stîrnească aceeași admirație „după frămîntările care au fost și, mai ales, după crearea unei alte situații absolut neasemuitoare celei din piesă — în Rusia zilelor noastre" [132], marele nostru om de teatru consideră că, în noile condiții istorice date, piesa trebuie transpusă „într-un stil mai proaspăt și mai simbolic". Decorul conceput, pentru actul I al acestui spectacol (Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1927–1928), de însuși autorul montării scenice se reducea la o scară în forma unei semispirale. Sub ea își duceau viața acești declasați simbolici ai tuturor categoriilor sociale. Cînd Luca — bătrînul pribeag cu identitate neprecizată — aruncă în sufletele nenorociților o fărimă de nădejde, aceștia „împinși parcă de o mînă mai tare decît ei și decît soarta care i-a trîntit la fund, se urcă încet din groapa în care căzuseră, și, în primăvara mijită afară, ies spre lumină". Al treilea act, cu decorul lui de maidan înzăpezit, era chemat să susțină simbolul. După ce bătrînul îi părăsește iar minciuna lui e dezgolită și apare în toată hidoșenia ei, pensionarii azilului se reintorc, rînd pe rînd, în groapa pe care o părăsiseră, în afară de unul. Actorul, care n-a mai avut puterea să se resemneze, se spînzură de craca copacului ce-și răsfira crăcile deasupra maidanului.

Dacă vom compara aceste trei montări scenice, din punctul nostru de vedere, am putea spune că de la spectacolul lui Victor Ion Popa la interpretarea dramei gorkiene propusă de Liviu Ciulei, adecvarea creatoare a luminii, în transfigurarea operei dramatice, a parcurs drumul de la „concretul

[131] Cf. N. Luchian Botez, *Aurel Ion Maican*, în revista „Teatrul", nr. 2, 1958, p. 42–49.

[132] Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru, Azilul de noapte de M. Gorki*, Editura Meridiane, București 1969, p. 203–204.

sensibil" la „abstractul sensibil" cu o etapă intermediară, aceea din concepția lui Ion Aurel Maican.

De menționat că toate aceste interpretări au fost gîndite într-o viziune realistă și, contrar unor opinii că simbolul ar viola sensul realității, din cele arătate, rezultă că potențarea expresiei vizuale poate conduce la o valorificare superioară a operei dramatice. Numai că, așa cum bine observa Mordecai Gorelik, metaforele vizuale trebuie judecate și apreciate prin aportul lor calitativ. Este o diferență semnificativă — spune scenograful american — „între un simbol încărcat de observație și trăire și unul care e larg și simplu numai din pricină că e pretențios și lipsit de observație și trăire" [133].

Prin însăși condiția sa artistică, simbolul este un semn care, în limitele unei convenții determinate, reușește să transmită aluziv o anumită cantitate de informație.

Recepționînd aceste informații, pe cale optică sau auditivă, imaginația spectatorilor este chemată să completeze cu elemente noi, indiferent de experiența deținută de fiecare spectator în parte, cerințele incomplete oferite de simboluri.

În perspectiva unei asemenea interpretări rezultă că, în ambianța fenomenului teatral, simbolul trebuie să stimuleze un anumit răspuns la semnalul transmis, să determine, într-un fel sau altul, stabilirea și continuarea comunicației între grupul uman — interpreți și spectatori — care participă la faptul teatral.

Dacă acest semn artificial nu se integrează organic în sinteza artei teatrale, dacă simbolul nu este „deziderativ" (Mihail Ralea) adică nu trimite, în limitele recognoscibilității plastice, la realitatea care se referă acesta, nu are consistența spirituală necesară pentru a oferi posibilitatea unei comunicări [134].

[133] Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, New York, 1940, p. 263.

[134] John Gassner are perfectă dreptate cînd remarcă faptul că „simbolul realist își are originea în faptul obiectiv și este bine definit, pe cînd simbolul simboliștilor este nedeterminat prin însăși natura sa" (John Gassner, *Op. cit.*, p. 145).

Deducem că numai „faptul comun de viață“, cum bine observa David Magarshack[135], justifică existența și eficiența artistică a simbolului pe scenă.

Exercitîndu-se asupra unor lucrări create în decursul timpului, metafora vizuală poate contribui la actualizarea unei lucrări dramatice, extinzîndu-i implicațiile dincolo de granițele universului spiritual al autorului, făcînd-o astfel sensibilă spectatorului perioadei în care are loc transferul acesteia pe scenă. Iată, de exemplu, aceeași piesă, *Azilul de noapte* în interpretarea lui Giorgio Strehler (compania „Teatro e Azione“ din Prato, stagiunea 1970–1971). Pe scenă, un podium din scînduri, ridicat pe cîteva practicabile și ușor înclinat spre avanscenă. Acesta servește ca pat, masă, sau, atunci cînd i se adaugă un copac firav, devine curtea văduvită de soare din actul III. În stînga scenei, o sobă din fier ruginită, cu hornul răsucit și pierdut în înălțimi. Ca și în ambianța scenografică concepută cu mai bine de trei decenii înainte de Victor Ion Popa, subsolul mizer, în care-și petrec existența eroii lui Gorki, nu mai este „construit“ ci doar sugerat. Elementele plastice și vizuale sînt înlocuite de regizorul italian prin sugestive și cutremurătoare mijloace auditive. Vocile personajelor sînt uneori acoperite iar somnul lor este zdruncinat de zgomotul asurzitor al roților de tren sau de sirena lui pătrunzătoare. Intuim că drama se petrece la periferia unui oraș citadin, într-unul dintre cartierele mizere locuite de oameni fără bani și cu un adăpost improvizat. Trenul care trece nemilos, undeva, pe deasupra capetelor personajelor, adîncește senzația de groapă, de existență la „fundul“ societății. Cutremurătoarele imagini auditive definesc mediul și capătă funcții simbolice. În schimb lumina participă la amplificarea dramei personajelor piesei. Aflată în spatele unei draperii, Anna, bolnava tuberculoasă, își ia rămas bun de la viață. O lumînare pusă la căpătîiul ei este singura sursă de lumină în această scenă. Flacăra unduită de suflarea

[135] David Magarshack, *Chekhov the Dramatist*, New-York, 1952, p. 84.

stinsă a muribundei, întărește tăcerea ce se lasă pe scena, înfiorată de aripa morții[136].

În descifrarea sensurilor latente ale operei dramatice spre descoperirea „sensului lor secund“ (Jean Starobinski) se face uneori apel la convergența metaforei vizuale generate de diferitele componente participante la realizarea unei montări scenice.

Astfel, luînd ca punct de plecare piesa și universul său propriu, G. M. Zamfirescu, în inscenarea piesei *Tatăl* de A. Strindberg (Teatrul Național Iași, stagiunea 1934–1935), folosește simultan sensurile simbolice oferite de lumină, culoare și decor. Pictorul scenograf Th. Kiriakoff a dorit să simbolizeze prin culoare o dramă care se plasează la hotarul dintre nebunie și moarte. În acest scop, costumele personajelor erau albe sau negre ori rezultate din combinația acestor culori extreme, ceea ce contribuia la crearea atmosferei și sugera o veșnică luptă între bine și rău. Decorul unic, de o mare sobrietate, conceput cromatic numai din alb și negru, se armoniza cu rigiditatea caracterelor personajelor. „Culori moarte pe suflete îndoliate“, cum spunea regizorul referindu-se la întreaga ambianță scenografică a spectacolului. Amplificarea tensiunii dramatice, ce devine tot mai apăsătoare pe măsura apropierii deznodămîntului, se realiza printr-o soluție regizorală la fel de interesantă: pereții decorului se apropiau tot mai mult de la act la act, micșorînd spațiul de joc, ca și cum această tragedie stranie se consuma prin ea însăși[137]. Mai tîrziu, într-o notă la articolul „Tehnica decorului“, material inclus în volumul *Mărturii în contemporaneitate* G.M. Zamfirescu avea să-și explice intențiile sale regizorale: „Era o atmosferă cenușie, apăsătoare, iar oamenii împrumutau ceva de dincolo de realitate. Gîndul de la care pornisem era că eroii lui Strindberg sînt reali în măsura în care geniul autorului a reușit să-și cristalizeze ideile

[136] Cf. Ileana Berlogea, *Giorgio Strehler, înscenează „Azilul de noapte“*, în revista „Teatrul“, nr. 9, sept. 1971, p. 90–93; Wolfgang Gerstenlauer, *Prato: Strehler inszeniert. „Nachtasyl“*, în „Theater heute“, nr. 1, ianuarie 1971, p. 22–26.

[137] Cf. Silvia Cucu, *Op. cit.*, p. 255–256.

şi mai ales repulsiile, *în caractere şi fapte admise ca atare, de logica comună a spectatorilor, graţie numai covîrşitoarei lui puteri de convingere* (subl. noastră). O singură pată de lumină roşie pe mascatura de la uşile din fund, în contrast aproape violent cu restul decorului. O pată de lumină ca un ţipăt"[138].

Deosebit de interesante sînt situaţiile cînd accentele simbolice ale unei opere dramatice, sau ale unei anumite scene dintr-o piesă, se materializează într-o întruchipare la fel de simbolică. Dacă vigoarea imaginativă a autorului dramatic se contopeşte organic cu viziunea „teatralistă" a regizorului, paradoxal poate, metafora poetică asociată cu întruparea sa vizuală stimulează semnificaţia dramatică şi clarifică valorile textului. Vom încerca să susţinem opinia noastră prin prezentarea finalului spectacolului cu piesa *Viteazul* de Paul Anghel, regizat de Valeriu Moisescu, în cadrul scenografic conceput de Vladimir Popov (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", stagiunea 1969—1970). Cînd sfetnicul „speriat, dar şi în atac, ca o fiară" — cum indică autorul — îl anunţă pe Mihai: „Doamne, au intrat valonii în cort. Trage spada!", lumina, care încadra interpretul personajului lui Mihai Viteazul, se stinge lent. Rămînea doar un proiector de urmărire, de la pasarelă, a cărui fascicul înconjura capul lui Mihai. Pe măsura scurgerii ultimelor replici fasciculul luminos îşi scădea uşor intensitatea, sugerînd apropiatul sfîrşit tragic. Apoi cînd acelaşi sfetnic îl avertizează :„Îţi vor capul", iar Mihai spune ultimele cuvinte: „Ai grijă şi puneţi-l pe cer, în locul soarelui. Va fi un soare rece", lumina se stingea brusc. Inerţia ochiului spectatorului mai păstra, pentru cîteva clipe, imaginea capului lui Mihai, a capului despărţit de trup, ca o efigie nepieritoare peste vremuri şi destine.

Dacă la începutul perioadei teatrului modern opoziţia între concepţia naturalistă şi viziunea teatralizantă era puternic marcată, astăzi nu se mai poate concepe un spectacol, pornind de la scrierea unei piese şi pînă la concretizarea sa scenică, fără îmbinarea acestor două tehnici.

---

[138] G. M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, Editura Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1938, p. 138.

Într-un anumit moment al spectacolului putem asista la o scenă „reală", acordîndu-se deci primatul „iluziei" realităţii, pentru ca în alt moment să fim martorii unui efect întru totul convenţional, privitorul acceptînd că e vorba de „teatru" iar nu de viaţă reală. În această epocă, a conştiinţei de sine, cum este cea a noastră, permanenta fluctuaţie între teatralizare şi realism, între metaforă şi iluzie, este o cerinţă sine-qua-non a oricărei montări scenice. Numai că o sinteză „teatralizant-realistă, sau „realist-teatralizantă" îşi poate avea împlinirea sa artistică atunci cînd dualismul mijloacelor de comunicare propuse de realizatori, înţelese şi acceptate de public, stîrnesc un puternic ecou în inimile şi gîndurile spectatorilor.

DESCOPERIREA TEXTULUI

„Montarea scenică ... trebuie să pătrundă în gîndirea profundă a autorului şi să facă sensibil visul său publicului, într-un mod viabil".

PETER BROOK

PORNIND DE LA REALITATEA CUVÎNTULUI SCRIS, arta teatrală tinde să valorifice potenţialul dramatic virtual al textului[139], printr-o succesiune de imagini variabile în timp şi spaţiu, spectacolul prezentînd desfăşurarea unor relaţii şi legături propuse de autor, întruchipate de actori şi

---

[139] Mihai Nadin sesizează cu justeţe că într-o piesă cuvintele nu se prezintă numai pe sine, ci „ele *programează* din interior acţiunile, sînt deci, în succesiunea ce le-a fost imprimată de autor, text în ordinea confirmări-i unei desfăşurări epice sau dramatice, dar de asemenea text în ordinea configurării unei imagini noi, cea teatrală, ireductibilă, autonomă". În această a doua ipostază opera dramatică este incompletă prin simpla lectură, „trans-semnificaţia" ei disociindu-se ca atare doar în procesul valorificării scenice a textului" (Vezi Mihai Nadin, *Reînnoarcerea la zero*, cap. *A comunica semnificînd*, Editura Junimea, Iaşi, 1972, p. 68—71).

coordonate, într-o viziune unică de ansamblu, de către regizor.

Această transformare de esență structurală, de la viața latentă a piesei la existența concretă și actuală a spectacolului, implică activizarea factorilor constituenți ai imaginii teatrale, astfel ca prezentarea sensibilă asociată cu reprezentarea inteligibilă să conducă la revelarea sensului profund al operei dramatice. Numai atunci cînd materialitatea semnificantului[140] se conjugă perfect, în numele unei idei, cu spiritualitatea semnificației textului, iar această unitate este cu atît mai profundă cu cît ideea este mai adînc asimilată și mai viabilă, se produce o deplină comuniune spirituală între faptul scenic și publicul spectator.

În sinteza imaginii scenice, fiecare dintre componentele sale are, sau ar trebui să aibă, un comportament dinamic. Direcția de acțiune, amplitudinea de participare ca și raporturile ce se stabilesc între factorii constituenți ai imaginii sînt organizate, ordonate și dirijate, în procesul creației teatrale, de activitatea programatică a regizorului. Constituindu-se ca un comentator responsabil, critic și lucid al operei dramatice, coordonatorul spectacolului îndrumează interpretarea actoricească și investește componentele tehnico-materiale ale scenei cu funcții și atribuții precise, astfel ca desfășurarea acestui cîmp de forțe dinamice să polarizeze spre comunicarea directă și pregnantă a conținutului de idei și mesajului operei dramatice.

În ceea ce ne privește, putem spune că adecvarea creatoare a luminii în spectacol poate fi apreciată numai în măsura în care aceasta se integrează organic în unitatea de expresie, viziune, semnificație a întregii reprezentații.

Pe parcursul unui spectacol, lumina stabilește relații multiple și variabile, în timp și spațiu, cu restul factorilor mate-

[140] Semnificantul este cel ce poartă sensul într-o formă constituită, avînd o structură determinată și reprezentînd un mediator materializat între obiectul estetic (opera) și receptorul lui. Sensul-semnificația se referă în genere la conținut sau mesaj, la substanța operei de artă și nu la forma ei (Cf. *Dicționar de estetică generală*, Editura politică, București, 1972, p. 318–319).

riali și spirituali care concură la înfăptuirea procesului teatral. Toate aceste raporturi reciproce, pe care le-am analizat separat, converg spre un singur scop și anume acela de a sesiza textul în toate implicațiile lui, de a oferi spectatorului întreaga încărcătură de idei și sentimente ale operei dramatice.

Lumina devine astfel un suport vizual pentru recitare, un generator de imagini mentale, de reprezentări.

Desigur afirmăm printr-un paradox adevărul că într-un spectacol lumina nu trebuie să se vadă, cu alte cuvinte potențialul său creator, repartizat de regizor, nu trebuie să se afirme în nici un moment al spectacolului ca un scop în sine. În introducerea la studiul „Arta actorului" Tudor Vianu, referindu-se la raporturile dintre text și spectacol, preciza că: „toate elementele care contribuie la realizarea unei reprezentații de teatru, lucrează cu o autonomie artistică și prin urmare cu un sentiment de răspundere care rămîn fără analogie". Această măsură a responsabilității trebuie să caracterizeze și folosirea luminii în spectacol. Subaprecierea contribuției sale artistice ca și supralicitarea modalităților sale de expresie sînt la fel de dăunătoare echilibrului imaginii scenice și scopului final al artei teatrale.

Orice efect optic căutat, orice intervenție insuficient motivată a luminii, în cadrul unei reprezentații, deconcertează spectatorul, dereglează, pentru un timp mai lung sau mai scurt, fluidul vizual, auditiv și imaginativ al comunicării între scenă și sală.

Element de legătură între toate componentele reprezentației, cu funcție plastică și dramatică în contextul imaginii scenice, lumina servește ca un comentator al ideilor regizorale, completînd cu noi elemente datele textului dramatic. Referindu-se la montarea lui Lucian Giurchescu cu piesa *Rinocerii*, autorul, Eugène Ionesco, spunea: „Este într-adevăr o idee excelentă să sugerezi rinocerii fără să-i arăți pe scenă. Oamenii au crezut mai mult în rinocerii pe care înainte nu-i vedeau decît în rinocerii de carton. Simbolul a fost mult mai evident

în acest fel" [141]. Aşa cum am arătat, regizorul român, în spectacolul jucat pe scena „Teatrului de Comedie" (stagiunea 1963—1964), folosindu-se de lumină, de posibilităţile schimbării cromaticităţii acesteia, precum şi de efectele stereofonice a evitat prezentarea pachidermelor pe scenă. Spectacolul, susţinut şi de remarcabila ambianţă scenografică oferită de Dan Nemţeanu, a cîştigat astfel în esenţializare, s-a apropiat mult mai subtil de ideile autorului. Pentru că, aşa cum autorul însuşi mărturisea piesa „este descrierea destul de obiectivă a unui proces de fanatizare, descrierea unui totalitarism care creşte, se propagă, cucereşte" [142]. Or, vizualizarea datelor piesei prin folosirea unor elemente concrete, ilustrative, aşa cum s-a întîmplat în majoritatea montărilor pe alte scene europene, poate că accentua fabulaţia, dar, într-un fel sau altul, vulgariza conţinutul de idei al textului.

Lumina poate sprijini intenţiile regizorale în alcătuirea unei imagini scenice corespunzătoare stilului şi genului definit de principalele elemente de sprijin ale piesei.

Printre dificultăţile pe care le-a întîmpinat pentru înscenarea piesei *Baia* de Maiakovski, la „Teatrul de Satiră" din Moscova (stagiunea 1952—1953), cunoscutul regizor de teatru şi film Serghei Iutkevici notează şi următoarele: cum să valorifice pe scenă una din imaginile poetice fundamentale ale piesei şi anume „maşina timpului" şi apoi ce reprezintă de fapt personajul „Femeia fosforescentă" [143].

Această „maşină a timpului", pe care autorul o făcuse invizibilă, nu putea să fie lipsită de o prezenţă scenică concretă. Regizorul s-a gîndit, la început, să sugereze maşina cu ajutorul umbrelor chinezeşti, care, prin jocul lor, pot crea iluzia existenţei reale a unor obiecte. Dar lucrul părea imposibil pentru că nu era vorba de nici o maşină reală şi deci nu se putea provoca nici un fel de asociaţie spectatorilor.

---

[141] Din interviul acordat de Eugène Ionesco ziarului „România liberă" din 28 mai 1965.

[142] Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes*, Paris, 1962, p. 67.

[143] Vezi Serghei Iutkevici, *Contrapunct regizoral* (trad.), Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 190—198.

Pînă la urmă regizorul, bun cunoscător al [illegible] şi prieten cu Maiakovski, a găsit în indicaţiile autorului şi punctul de plecare al propriei sale imaginaţii. Maşina poetului nu călătoreşte în spaţiu, ci în timp. De cînd a fost scrisă piesa şi pînă la noua ei montare, Uniunea Sovietică s-a îndreptat spre comunism şi visul poetului a căpătat consistenţă, a devenit „vizibil". Aşa s-a născut ideea introducerii filmului, în actul I, nu ca un procedeu mecanic menit să atragă spectatorul, ci ca o întruchipare a „maşinii timpului", ca un letopiseţ al glorioaselor fapte realizate în drumul spre comunism.

În ceea ce priveşte „Femeia fosforescentă", orice rezolvare utopică, „marţiană", contravenea concepţiei poetului. Fosforescenţa, incandescenţa acestui personaj nu este un efect exterior. Era vorba în primul rînd să se realizeze prin interpretare o strălucire interioară, care să demonstreze în mod convingător farmecul probităţii morale a omului comunist.

În actul IV al piesei, cînd maşina timpului trebuia urcată pe balustrada scării, regizorul a folosit cîteva planuri puternic luminate, pentru a sugera spectatorului , prin asociaţie, această maşină; iar culorile fluorescente, folosite cu măsură la apariţia „Femeii fosforescente", au creat efectul feeric necesar.

Procedeul simplu de schimbare a fundalului, care arăta la început, cu ajutorul proiecţiei, imaginea pieţei Arbatskaia la sfîrşitul anilor '20 şi apoi prezentarea cerului de un albastru intens, ce se întindea dincolo de ferestrele biroului lui Pobedonosikov — transformat în cartierul general al zborului în viitor — au dat posibilitatea realizatorilor spectacolului de a modifica radical atmosfera din a doua jumătate a piesei, în raport cu prima.

În ultimul act, pe baza aceluiaşi principiu al sugerării prin asociaţie şi al stimulării fanteziei spectatorului — maşina fiind arătată doar prin reflexele unui foc de lumini — se ajungea în final la redarea precisă a indicaţiei lui Maiakovski, care spune că Pobedonosikov şi cei de teapa lui s-au trezit „zvîrliţi o dată şi încă o dată de drăceasca roată a timpului".

Pornind de la premisa că orice operă dramatică este în mod substanţial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, transpunerea sa scenică fiind rezultatul unei anumite poziţii a regizorului faţă de textul dramatic, mulţi oameni de teatru încearcă azi o reevaluare a autorilor clasici. Unii dintre ei procedează la modificarea operei dramatice, prin amputarea piesei sau prin adăugarea de noi texte, uneori inventate, alteori descoperite în însăşi opera scriitorului.

Textul piesei devine de fapt un pretext pentru fantezia regizorală, o fantezie destul de echivocă, deoarece se foloseşte un fond literar special adaptat la nişte disponibilităţi creatoare limitate.

Cînd regizorul nu se apropie de opera dramatică pentru a o raporta pe scenă pe baza unor idei preconcepute, ci, dimpotrivă, păstrînd nealterată scriitura dramatică, găseşte în operă impulsuri creatoare şi disocieri interpretative menite a-i stimula propria fantezie, se poate vorbi de o atitudine creatoare faţă de textul dramatic [144].

Dacă opţiunea regizorală se îndreaptă spre un text nu numai valoros din punct de vedere dramaturgic dar şi capabil să ofere, sub aspect interpretativ, răspunsuri la problematica epocii, această atitudine nu este numai creatoare dar şi responsabilă, angajantă, artistul împlinindu-şi chemarea de conştiinţă sensibilă a timpului în care trăieşte.

Iată un exemplu de redimensionare a unei opere clasice la coordonatele gîndirii şi sensibilităţii spectatorului contemporan. Ne referim la montarea lui Roger Planchon cu piesa lui Molière *George, Dandin* (Théâtre de la Cité de Villeurbane), spectacol prezentat acum cîţiva ani şi la noi în ţară.

[144] Referindu-se la modul de tratare al pieselor shakespeariene (şi acest fapt poate fi valabil pentru oricare altă operă clasică), Peter Brook spunea: „Consider că în majoritatea montărilor shakespeariene, pasajele cele mai frumoase sînt eliminate datorită lipsei de unitate şi de economie a metodelor folosite. Din punctul meu de vedere nu cred în alte criterii decît în exactitatea fidelă faţă de o operă de Shakespeare. După părerea mea nu există « modă », ci numai un caracter, nu există « gust », ci doar o intrigă, nu există « drăgălăşenie », ci în mod esenţial o poezie. Cred numai în rigoarea cu care elementele folosite expun publicului temele piesei" (P e t e r B r o o k, în „Rendez-vous des Théâtres du Monde", iunie, 1957).

Aparent nimic nou în formula de prezentare. Nu numai textul, dar şi cele trei unităţi clasice erau pe deplin respectate. Dacă cineva ar fi asistat numai la primul act al piesei ar fi rămas convins că spectacolul este un model de prezentare foarte „cuminte" şi „foarte „à la Comédie Française" a operei marelui dramaturg francez. Poate numai concepţia decorului putea da de gîndit . . . Într-o parte, şopronul lîngă care robotesc necontenit slugile, în cealaltă parte clădirea masivă, dar fără gust, în care locuieşte Dandin cu nevasta sa de viţă nobilă. O lumină cu tente galbene pronunţate scălda scena într-o ambianţă veselă, plăcută, care amintea de gravurile secolului al XVII-lea şi de picturile idealizate ale lui Le Nain. Dar iată că pe parcurs lucrurile se complică. Axul de interes nu-l mai constituie înşelarea abilă a soţului, ci tragedia ţăranului arivist. Căsătoria lui George Dandin în loc să devină o alianţă cu nobilimea s-a transformat într-o ruptură cu întreaga societate. Respins deopotrivă de lumea ţăranilor, de care s-a înstrăinat şi pe care acum îi oprimă, ca şi de aristocraţia în rîndurile căreia nu a pătruns nici măcar pe uşa de serviciu, George Dandin se află faţă în faţă cu două clase ce-l repudiază cu un egal dezgust. Figuraţia şi personajele secundare nu mai contribuie la crearea hazului, ci iau atitudine, tacit sau verbal, faţă de situaţie. Spectacolul înfăţişează tabloul unei societăţi în care graniţele dintre o clasă şi alta reprezintă o lege de fier şi totodată ni se arată un destin care, încercînd să forţeze aceste delimitări, se găseşte înfrînt, ridicol şi izolat. Eroul lui Molière înţelege că pentru încercarea sa de evadare din mijlocul propriei sale condiţii sociale poartă întreaga răspundere, că nimeni nu i-a făcut mai mult rău decît el însuşi, că nimic nu e remediabil: „Tu ţi-ai făcut-o singur, George Dandin!" Şi această căinţă prea tîrzie din monologul actului final era prezentată într-o lumină strecurată prin nişte filtre cenuşii, interpretul fiind înfăţişat într-o configuraţie de clarobscur.

Pornindu-se deci de la o analiză critică a textului dramatic, lumina se poate constitui concordant şi contrapunctic, subliniind în acest ultim caz o disparitate, făcînd sensibilă

o contradicție, evidențiind contradicțiile intime ale personajului, discrepanța între ceea ce acesta pretinde a fi și ce reprezintă de fapt în realitate.

Montînd, pe platourile televiziunii, spectacolul *Don Juan*, regizorul Dinu Cernescu s-a folosit de lumină pentru accentuarea ipostazelor contradictorii ale eroului lui Molière. Pe platou se aflau un jilț, o masă și alte cîteva elemente scenografice de strîngentă necesitate pentru sugerarea cadrului acțiunii (scenografia: Armand Crintea). Spațiul de reprezentație era înconjurat de o cicloramă din pînză de culoare închisă. Lumina repartizată pe zone, perfect delimitate, permitea o asociație cu gîndurile și acțiunile personajului. Trecerile lui Don Juan prin spațiile luminoase erau concordante cu dorința lui de reabilitare morală iar pătrunderea lui în zonele întunecate semnifica dorința de a da curs ispitelor tulburătoare ale vieții. Lumina materializa cinstea, curajul, adevărul. Umbrele și clarobscururile concretizau lașitatea, falsitatea, amoralitatea [145].

Orice regizor contemporan este conștient de faptul că poate să dezvăluie vizual, prin mijlocirea construcției scenice și cu ajutorul luminii, asemenea contradicții și fenomene de ruptură, conferind astfel creației sale funcția unui comentator, care reliefează necontenit structura, orientarea, semnificațiile ansamblului reprezentației teatrale.

---

[145] Roland Barthes este de părere că și în teatrul lui Racine imaginea reprezintă un conflict teatralizant care interpretează realul prin categoriile substanțelor antinomice: „Marile tablouri raciniene — afirmă criticul francez — înfățișează întotdeauna această mare luptă mitică (și teatrală) a umbrei și a luminii: de o parte noaptea, umbrele, cenușa, lacrimile, somnul, tăcerea, blîndețea timidă, prezența continuă; de partea cealaltă toate obiectele stridenței: armele, vulturii, fasciile, făcliile, stindardele, strigătele, hainele strălucitoare, inul, purpura, aurul, oțelul, rugul, flăcările, sîngele. Între aceste două categorii de substanțe un schimb întotdeauna amenințător, dar niciodată desăvîrșit... În fantasma raciniană nu lumina este înecată de umbră; umbra nu năvălește. Lucrurile stau invers: umbra e cea care se lasă străbătută de lumină, umbra se alterează, ea e cea care rezistă și cedează... Clarobscurul este materia selectivă a descifrării" (Roland Barthes, *Despre Racine-Eseuri* (trad.), Cap. *Tenebroso-ul racinian*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 50—51).

Spectacolul *Nepotul lui Rameau*, după romanul dialogat a lui Diderot, prezentat pe scena teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ în stagiunea 1967—1968 și a cărui viață continuă cînd scriem aceste rînduri, se desfășoară într-un cadru scenografic extrem de funcțional, datorat lui Ion Popescu-Udriște, care folosește proprietățile reflectante ale unor panouri din oglinzi. Acest perete strălucitor mărginește spațiul de reprezentație, iar scena e luminată cu ajutorul unor proiectoare fixate pe un cadru metalic, suspendat deasupra acestui spațiu. Asistăm la o conversație surîzătoare și acidă, purtată pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, între celebrul filozof francez și un zdrențăros ager și simpatic, amestec de trufie și de josnicie de bun simț și de sminteală, ce-și zice nepotul marelui muzician Rameau. Discuția are loc în cafeneaua „Regenței“, locandă cunoscută a Parisului acelor timpuri și loc de întîlnire a amatorilor de șah. O masă, o banchetă, un fotoliu și oglinzile din planul ultim ne introduc în atmosfera cafenelei pariziene, în care Diderot și nepotul lui Rameau își încep dialogul.

Dar o mișcare abia perceptibilă a oglinzilor, un freamăt al luminilor proiectoarelor din plafonul sugerat, o ușoară translație a mesei și fotoliilor, urmată de apariția lividă a manechinelor colorate, ce figurează lumea în care se mișcă eroii, proiectează cu finețe și siguranță dezbaterea în societatea care a generat-o: o societate în plină transformare unde gunoiul aurit al aristocrației feudale este mistuit de focul aprins de lacoma și energica burghezie și ațîțat de gîndirea iluministă.

Discuția dintre cei doi eroi are un permanent sprijin vizual în oglinzile, manevrate cu abilitate, și în lumina dirijată a proiectoarelor. Filozoful se retrage discret în conuri de umbră, în timp ce presupusul nepot al cunoscutului compozitor, acest ratat inteligent și aspru judecător al moravurilor timpurilor sale, își trăiește existența mai ales în mijlocul oglinzilor. Cu fața la ele sau din profil, personajul se multiplică în surprinzătoare chipuri pe care le evocă, își distilează neîncetat propriile sale trăiri sufletești. Cînd, de exemplu, nepotul lui Rameau își exprimă dorința unei schimbări a

modului său de existență, figura interpretului se amplifică în toate oglinzile, din ce în ce mai deformat, subliniindu-se astfel discrepanța între bunele intenții și acțiunile pe care le întreprinde. Sau, cînd se vorbește despre inconsistența cunoștințelor noastre și cauzele nelămurite ale fenomenelor, afirmația este susținută de mișcarea ușor trepidantă a oglinzilor.

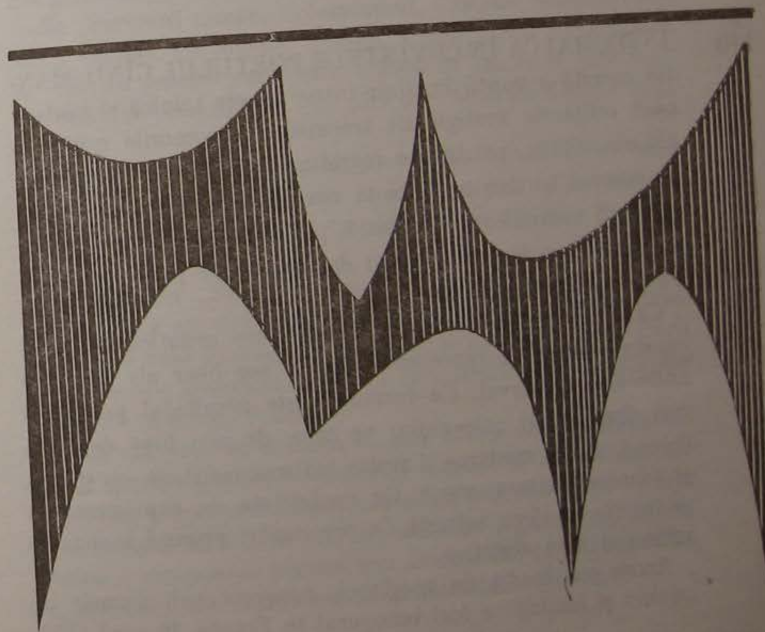
Contrar unor practici tradiționale, care cer să se evite folosirea oglinzilor pe motivul că propria imagine a interpretului ar contribui la deconcertarea acestuia, în montarea lui David Esrig materialele puternic reflectante au devenit un perfect partener de joc și un suport vizual foarte expresiv al interpretării, fapt confirmat nu numai de publicul spectator, dar și de criticii teatrali din țară și de peste hotare [146].

Din exemplele arătate mai sus se confirmă încă o dată că evoluția luminii, ca dealtfel și a scenografiei, a constat în mutația accentuată de pe funcția decorativă, descriptivă, ilustrativă, pe o funcție structurantă mult mai apropiată de sensibilitatea și capacitatea de înțelegere a omului contemporan. La rîndul lor însă, aceste funcții sporite, fără să-i imprime luminii un caracter de autonomie, îi asigură în schimb o gamă variată de posibilități creatoare, o mobilitate de tip nou pusă în slujba textului dramatic.

[146] Vezi Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 150—156.

IV

SUNET ȘI LUMINĂ



„Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare,
Parfum, culoare, sunet se-ngînă și răspund“.

CHARLES BAUDELAIRE

SUNET ȘI LUMINA

ÎNTOCMAI CA ÎN CUVINTELE POETULUI, CÎND MANtia cernită a nopții învăluie într-o tăcere tainică și misterioasă solitarele vestigii ale trecutului și comorile spirituale ale umanității, pe diverse meridiane ale bătrînei Terra mii de oameni își dau întîlnire în cea mai grandioasă și impresionantă comunicare spirituală, pe care contemporaneitatea o încearcă cu făurarii acestor documente de piatră și evenimentele din timpul lor.

Ca amploare, o asemenea manifestare artistică tinde să capete proporțiile reprezentațiilor în aer liber ale teatrului antic sau medieval. Ca formulă, este rezultatul poate cel mai elocvent al colocviului pe care, de mai bine de două decenii, artele moderne îl susțin tot mai insistent, cu știința și tehnica contemporană. Ca modalitate de exprimare, ea se înscrie în sfera actuală de preocupări privind realizarea unor noi arte sintetice.

Acest gen inedit de spectacol, cunoscut sub numele de „Sunet și lumină“ a fost inaugurat în Franța, în anul 1952. Semnatarul actului său de naștere, Paul Robert-Houdin, conservatorul castelului din Chambord, propunea atunci o serie de măsuri menite a potența interesul vizitatorilor pentru monumentala construcție de pe valea Loarei. „Este posibil — spunea el — să se facă un veritabil spectacol feeric, în care jocurile luminoase armonizate să permită toate fanteziile pe care le oferă tehnica modernă. În sfîrșit, o sonorizare îmi pare indispensabilă, deoarece noi întrevedem crearea unui veritabil scenariu în care comentariul și muzica înregistrate să completeze iluminatul monumentului.“

Pornite, se pare, din intenții mai mult publicitare, ideile lui Houdin s-au transformat curînd în niște veritabile acte de cultură care aveau să se concretizeze astfel nu numai în Franța (Versailles, Vincennes, catedrala Notre-Dame, „drumul castelelor luminoase de pe Valea Loarei“ etc.), dar și în Grecia (Acropole), Egipt (Cairo și piramidele de la Giseh), Austria, Belgia, Turcia, Anglia (1957— primul spectacol „Sunet și lumină“ în afara Franței la Greenwich, Turnul Londrei), Italia (Forumul roman, Colosseumul, Castello Sforzesco-Milano), Elveția, Portugalia, Spania, Liban, Iran (Persepolis, în 1971, cu prilejul aniversării a 2500 de ani de la întemeierea statului persan), S.U.A., țări din America Latină etc., etc.

O statistică neoficială, și nu prea recentă, indica existența a peste 200 de locuri în lume unde se organizează stagiuni permanente sau temporare cu manifestări artistice de acest gen.

Spectacolele „Sunet și lumină“ nu sînt, cum se crede uneori, niște reprezentații teatrale în aer liber, pe fundalul concret al unor monumente istorice, și nici grandioase feerii sau pastorale siropoase în genul divertismentelor organizate odinioară în micul Trianon.

Dacă am vrea să definim ce sînt aceste reprezentații am putea spune că, prin intermediul luminii și sunetului, care sugerează prezența actorilor invizibili și inexistenți, în fața unui monument sau loc istoric, utilizînd legenda sau istoria pentru o compoziție poetică sau dramatică, se poate realiza un spectacol de mare interes și densitate artistică.

S-a spus, pe bună dreptate, că prin asemenea evocări „pietrele vorbesc". Este exact, dar evocarea poate fi la fel de vie și interesantă într-un loc unde nu se ridică nici un monument.

Am putea cita, în acest sens, un exemplu particular tipic: spectacolul „Sunet și lumină" prezentat la Domrémy, în 1955, cu ocazia aniversării a 400 de ani de la procesul Ioanei D'Arc. Pentru a evoca viața acestei eroine a Franței, nu exista nici un fel de decor din piatră, nici un monument. Doar un pîrîu, o cîmpie, un pom . . . dar acest pîrîu se numea Meuse, cîmpia era a Domrémy-ului și copacul era „Le bois Chenu" („Copacul încărunțit"). Fiecare dintre acestea amintea de existența Ioanei, fiecare fusese martorul faptelor ei de vitejie.

Aceste manifestări de sinteză audio-vizuală se desfășoară, de obicei, în aer liber. Dar iată că în 1971 publicul american a fost invitat la teatrul „Ford" din Washington pentru a asista, prin intermediul unui asemenea spectacol, la reconstituirea tragicului eveniment cînd, în acest loc, în urmă cu 105 ani, a fost asasinat președintele țării, Abraham Lincoln. Întreaga desfășurare a spectacolului a fost încredințată unui ordinator care, pe baza unui program, efectua operațiile de stingere, aprindere și reglare a intensității luminoase pentru cele 153 aparate de iluminat, acționa manevrarea celor patru cortine și dirija funcționarea a 26 motoare electrice, folosite pentru diferite scopuri.

Rezultă deci, că particularitatea acestor spectacole constă în faptul că utilizează niște locuri și „decoruri" existente.

Cu ajutorul benzii de magnetofon și sub fluența razelor luminoase ale proiectoarelor și reflectoarelor, vizitatorii unui monument sau loc memorial pot să-l înțeleagă mai bine, să-i cunoască mai amănunțit originea, trecutul și legendele, să retrăiască deci secole de istorie.

Spectacolele „Sunet și lumină" au la bază scenarii originale, special concepute în acest scop, în care informarea la obiect se întrepătrunde cu poezia, dînd curs liber imaginației și ocolind cu abilitate informațiile seci, didacticiste.

Dacă ar fi să amintim numai reprezentațiile de acum cîțiva ani de la Versailles — care în unele seri de vară adunau peste 14 000 de spectatori — concepute pe texte semnate de André Maurois și Jean Cocteau — se va înțelege mai bine că formulele de prezentare nu au nimic comun cu obișnuitele ghiduri turistice puse la îndemîna vizitatorilor. La Piramidele de la Giseh, scenariul lui Gaston Bonheur îmbina poezia cu istoria [1]; la Compiègne, textul aparținea genului comic, la Blois — genului dramatic iar, la Albi — dramei filozofice și mistice [2].

Interpretarea libretelor este încredințată unor artiști de prestigiu, care își manifestă prezența prin talentul cu care reușesc să amplifice valențele literare și muzicale înregistrate.

Menționăm, de pildă, că marele actor Laurence Olivier a „împrumutat" vocea sa amiralului Horatio Nelson în evocarea realizată la Portsmouth (1960) chiar pe nava istorică ce s-a evidențiat, împreună cu conducătorul ei, în bătăliile de la Abukir și Trafalgar; compatrioata noastră Maria Ventura și-a adus contribuția în spectacolele de la Chenonceaux iar Richard Burton, în 1969, la Blenheim Palace (Anglia) a fost „auzit" în rolurile tuturor ducilor de Malborough ca și al faimosului lor descendent Winston Churchill.

Rostul partiturii muzicale este, de asemenea, de prim ordin, deoarece, pe lîngă legătura dintre diferitele tablouri ale scenariului, ea are menirea să se înscrie în spiritul textului, să-i sublinieze intențiile și să creeze o tensiune emoțională proprie unor asemenea reprezentații. Am putea aminti, de pildă, sub acest aspect, excelenta ilustrație muzicală originală a lui Georges Delerue pentru spectacolul de la piramidele egiptene.

În sfîrșit, diferitele zgomote înregistrate pe banda magnetică completează fondul sonor, urmînd ca tehnica amplifi-

---

[1] Cf. *La féerie nocturne des Pyramides*, présentation par Gaston Papeloux, République Arabe Unie, Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale, 1962.

[2] Cf. Paul Robert-Houdin, *Son et Lumière*.

cării sunetului și stereofonia să-și spună cuvîntul în realizarea calitativă a imaginilor auditive.

Caracteristica fundamentală a spectacolelor de acest gen este strînsa interdependență care trebuie realizată între sunet și lumină. Și aici s-a făcut apel la ultimele cuceriri ale tehnicii, pentru a se asigura luminii mobilitatea necesară și efectele solicitate de text. Produsă de aparate de iluminat de diverse tipuri și categorii, montate astfel încît să nu deranjeze arhitectonica monumentului, lumina încîntă ochiul și mărește interesul spectatorului pentru ceea ce vede și aude.

În spectacolul *Aici a început Istoria . . .*, realizat la piramidele din Giseh — pe o „scenă" de aproximativ 2 km lungime, 950—1 000 m adîncime și 146 m înălțime — se desfășoară șaptezeci de asemenea tablouri luminoase. Dar pe parcursul celor 45 de minute, cît durează spectacolul, nici unul dintre aceste tablouri nu este identic. Sfinxul, de exemplu, apare de zece ori, însă de fiecare dată este prezentat spectatorului sub o altă înfățișare.

Trebuie să subliniem că aceste tablouri nu se desfășoară într-un ritm sacadat. Stilul spectacolului „Sunet și lumină" impune ca, pe parcursul reprezentației, spectatorii să nu rămînă nici un moment în obscuritate completă. Efectele luminoase se înlănțuie deci unele cu altele: un tablou se compune, în timp ce altul dispare. La piramide, fiecare tablou durează în medie circa 40 de secunde.

Această mobilitate constituie una din principalele atracții ale spectacolului, dar implică totodată și cele mai mari dificultăți.

Pentru obținerea efectelor de lumină se folosesc patru culori de bază (alb, albastru, roșu, galben), care, prin amestecul lor optic, permit realizarea oricăror nuanțe cromatice la gradul de intensitate luminoasă dorit.

În spectacolul de la Giseh sînt utilizate 850 de aparate de iluminat, toate echipate cu lămpi de 1 000 watti. Pentru racordarea acestor aparate, la sursele de alimentare cu energie electrică, s-au întrebuințat 29 kilometri de cablu, dispus pe niște trasee subterane care însumează un total de 10 kilometri. Diferitele efecte sonore și luminoase sînt comandate de la un post central. De aici pleacă 8 000 metri cablu cu 30 fire necesar telecomenzilor. Instalația de comandă și reglaj funcționează cu ajutorul tiratroanelor: 36 dintre aceste dispozitive de reglaj acționează asupra intensității luminoase ale aparatelor de iluminat, montate în primul plan (Sfinxul și templele); alte 48 tiratroane sînt folosite pentru efectele luminoase ale piramidelor Keops și Kefren; ultima dintre aceste piramide împreună cu piramida Mikerinos și micile piramide ale reginelor sînt prevăzute tot cu 48 tiratroane, necesare reglării iluminatului din aceste locuri.

Efectele sonore sînt asigurate, de asemenea, de la postul central. Postul dispune de 2 magnetofoane profesionale și 8 amplificatoare speciale, care alimentează cele 8 coloane electroacustice plasate în fața spectatorilor și în lungul monumentelor. Magnetofoanele difuzează prin aceste coloane banda sonoră. Pentru a se realiza înregistrarea în patru limbi, precum mixajele și copiile necesare, s-au folosit 100 000 m de bandă magnetică.

*

* *

Pe meleagurile noastre, rezistînd vremilor, intemperiilor și deseori tendințelor potrivnice perenității noastre spirituale, se găsesc nenumărate monumente de artă și cultură. Ele pătrund în zilele de azi cu un trecut plin de semnificații istorice și patriotice, aducînd peste veacuri mesajul strămoșesc de a ne păstra ființa, dorința dintotdeauna a neamului românesc de a i se respecta glia, de a trăi liber și stăpîn pe soarta sa, în pace și în bună înțelegere cu celelalte popoare.

Fiecare dintre aceste comori spirituale își are trecutul său, legendele sale, a fost ridicată cu trudă de înaintașii noștri, stropită cu sudoare, lacrimi și sînge de acei care cu ochii la fruntariile țării și cu gîndul la liniștea și fericirea neamului nu pregetau să contribuie la înălțarea patriei.

Desigur, din cele peste 5 500 monumente, complexe istorice și de artă, aflate în evidență, doar o parte pot servi, dintr-un motiv sau altul, ca argumente pentru spectacole de „Sunet și lumină". Sînt însă suficiente locuri, pe întreg

cuprinsul țării, care oferă vizitatorilor români și călătorilor străini asemenea prilejuri de înțelegere a trecutului, de rememorare a unor secole de frămîntări politice și sociale, de cunoaștere a specificului culturii și artei românești.

La apelul revistei „Contemporanul“ [3], chiar în vara aceluiași an —1967— se inițiază și la noi primele spectacole de acest gen. Se fac numeroase propuneri pentru susținerea ideii, se organizează prospecții la fața locului, consemnate în diferite publicații [4].

Un prim experiment este girat de „Teatrul Giulești“, care, sub îndrumarea regizorului Dinu Cernescu, sprijină inițiativa a doi studenți bucureșteni de a se organiza o asemenea sinteză audio-vizuală, intitulată *Rit străbun*, la Muzeul de Antichități.

Urmează apoi un grandios spectacol la Mausoleul de la Mărășești (12 august 1967), prilejuit de aniversarea semicentenarului eroicelor bătălii purtate în aceste locuri de poporul nostru, în primul război mondial.

Finalul stagiunii estivale a anului 1967 consemnează o nouă reprezentație de „Sunet și lumină“, organizată, de data aceasta, în curtea interioară a palatului brîncovenesc de la Mogoșoaia.

Anul următor, 1968, adaugă în timpul lunilor de vară noi realizări (la Muzeul „Frederich Storck și Cecilia Cuțescu-Storck“ și la Muzeul „Dr. Minovici“) și marchează prima încercare a unui colectiv artistic din țară, e vorba de Teatrul „M. Eminescu“ din Botoșani, de a dedica o seară de „Sunet și lumină“ Luceafărului poeziei românești, chiar la Ipotești, locul de naștere al poetului.

Sub titlul *La porțile istoriei*, în cadrul complexului muzeistic Curtea Domnească, se realizează o evocare a trecutului Tîrgoviștei, încercîndu-se o rememorare, prin intermediul sunetului și luminii, a unor file de cronică din istoria fostei cetăți de scaun și o valorificare inedită a bogăției arhitectonice și a frumuseții artistice a monumentului.

În anul 1970, cu prilejul unor ample manifestări cultural-artistice dedicate lui George Enescu, regizorii Eugen Aron și Ion Prodan, avînd la bază un scenariu de Victor Crăciun, au evocat, într-un spectacol de „Sunet și lumină“, vizitatorilor veniți în pelerinaj la casa memorială de la Liveni, cîteva momente semnificative din viața și multilaterala activitate artistică a marelui nostru muzician. Aceeași echipă de realizatori ne-a oferit spectacolul *Fiind băiet, păduri cutreieram* la Ipotești și o altă manifestare a genului *(Tot mai citesc măiastra-ți carte . . .)*, în parcul orașului Botoșani, cu ocazia celei de a doua ediții a zilelor „Mihai Eminescu“ organizată în vara anului 1971.

În București, stagiunea estivală a anului respectiv debutează cu o invitație a regizorului Bogdan Căuș, la Casa creației populare a Municipiului ,unde într-o ambianță sonoră adecvată s-a încercat o valorificare, cu ajutorul efectelor de lumină, a unor machete de monumente istorice din țara noastră și a diferitelor piese de artizanat confecționate de un artist amator. Iar scriitorul Alecu Popovici, unul din cei mai stăruitori animatori ai genului, și regizoarea Olimpia Arghir au avut merituoasa inițiativă de a ne prilejui întîlnirea cu cîteva din remarcabilele pagini de vibrant mesaj patriotic, datorate scriitorilor ale căror busturi de piatră străjuiesc rotonda parcului central al Capitalei noastre. Un al doilea scenariu, intitulat semnificativ *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,* va constitui punctul de pornire al unei noi serii de reprezentații, din același loc, în vara anului 1972.

Și pentru ca să încheiem această retrospectivă a principalelor momente artistice ale genului, organizate în țara noastră, mai amintim spectacolul de la curtea lapidarium a Muzeului de Istorie din Deva, în ultima zi a festivalului „Sarmis '72“ (scenariul: Alecu Popovici, regia: Marietta Sadova și Olimpia Arghir).

[3] Virgil Petrovici, *Sunet și lumină — de ce nu și la noi?* în „Contemporanul“, nr. 11 (1066), 17 martie 1967.

[4] Am putea aminti, în acest sens, cîteva dintre sugestiile oferite de autorul acestor rînduri. *O propunere : Sunet și lumină pe meleaguri moldovene*, în „Cronica“, Iași, nr. 27 (74), 8 iulie 1967; *Sunet și lumină. Fișe de prospecție*, în „Argeșul“, Pitești, nr. 7 (14), iulie 1967; *Sunet și lumină la castelul Bran (Proiect)*, în „Astra“, Brașov, nr. 11 (18), noiembrie, 1967.

Aşadar, aceste manifestări de sinteză audio-vizuală, ce se înscriu pe cea mai recentă fişă spectacologică a mişcării artistice româneşti, a trezit interesul oamenilor de specialitate pentru asemenea reprezentaţii estivale şi, ceea ce desigur este mai important, cîştigă din ce în ce mai mult adeziunea publicului nostru.

Este semnificativ, de pildă, faptul că la reprezentaţiile iniţiate la Muzeul „Storck", uneori, pentru a satisface cerinţele, organizatorii au fost nevoiţi să sporească la trei numărul de spectacole cotidiene, faţă de două cît se programase iniţial. Iar clădirea în stil românesc a muzeului „Dr. Minovici" a atras, în timpul serilor de „Sunet şi lumină", mai mulţi spectatori decît media zilnică a vizitatorilor din timpul anului. Ca să nu mai vorbim de spectacolul festiv de la Mărăşeşti, care a adunat în faţa mausoleului eroilor căzuţi în luptă pentru apărarea patriei circa 60 000 spectatori, sau de reprezentaţiile de la Tîrgovişte unde, datorită acestor manifestări artistice, interesul pentru vizitarea complexului istoric a crescut considerabil.

Spectacolele din perioada 1967—1972 au demonstrat posibilităţile largi pe care le oferă acest gen de reprezentaţii, atît în ceea ce priveşte alegerea locului de desfăşurare cît şi a modalităţilor artistice de prezentare.

La Mărăşeşti, Mogoşoaia sau Tîrgovişte tema spectacolului a constituit-o trecutul glorios al poporului nostru. La Muzeul de antichităţi din Capitală, la casa muzeală „Storck" sau în spectacolul *Relief* de la Deva, cu ajutorul benzii de magnetofon şi sub fluenţa razelor luminoase, s-a încercat evidenţierea unor valori artistice zămislite pe vatra strămoşească sau aparţinînd patrimoniului culturii universale. La Ipoteşti şi Liveni am asistat la inedite ipostaze monografice ale unor personalităţi marcante din cultura românească. În Cişmigiu, a răsunat glasul răscolitor al iubirii de patrie a marilor noştri înaintaşi, iar la „Vila cu clopoţei", atît în exterior cît şi în ambianţa exponatelor adăpostite de Muzeul „Dr. Minovici", am fost invitaţi la o originală demonstraţie a virtuţilor folclorului românesc şi talentului creator al poporului nostru.

Este de la sine înţeles că pentru a capta atenţia spectatorilor numai cu ajutorul luminii, al muzicii, zgomotelor şi al vocii omeneşti înregistrate nu este un lucru atît de simplu. De aceea, valoarea artistică şi forţa emoţională a reprezentaţiilor de „Sunet şi lumină" constă, în primul rînd, în calitatea scenariului, în modul cum textul poate fi materializat prin cei doi stimuli ai spectacolului : sunetul şi lumina.

La Mărăşeşti, de exemplu, scenariul nu s-a limitat numai la rememorarea unor evenimente petrecute acolo, acum o jumătate de veac în urmă. Tradiţiile glorioase de luptă ale poporului nostru au fost prezentate în filiaţia lor istorică, iar fiecare dintre momentele respective era astfel gîndit şi realizat încît monumentul se prezenta mereu sub alte înfăţişări.

Una dintre cele mai frumoase secvenţe de la Muzeul „Dr. Minovici" a fost aceea în care realizatorii spectacolului au obţinut o deplină omogenitate între text, efectele luminoase şi fundalul sonor. Ne referim la masa de nuntă unde oaspeţii închină în cinstea mirilor şi celor prezenţi la ceremonie. Luminate sacadat, în ritmul muzicii, pocalele de vin şi instrumentele populare imobile din muzeu prindeau parcă viaţă, sugerîndu-se cu dezinvoltură o atmosferă de optimism şi veselie.

Spuneam că cerinţele acestor reprezentaţii impun o anumită structură specifică scenariilor. Scurta prezentare făcută în faţa intrării şi faţadei principale a Muzeului „Dr. Minovici" a fost suficientă pentru a pune în temă pe cei prezenţi despre importanţa clădirii muzeului, despre ctitorul ei, şi, totodată, să îndrepte gîndurile spectatorilor spre vremurile de mult apuse din timpul lui Constantin Brîncoveanu şi Bibescu Vodă.

La Tîrgovişte, pe traseul propus de organizatori, cu opriri în principalele puncte ale complexului muzeistic (Biserica Mare Domnească, casele voievozilor, biserica-paraclis, turnul Chindiei etc.), scenariul lui Dan Tărchilă a extras cîteva momente esenţiale din istoria de peste cinci secole, atît de frămîntată şi bogată în evenimente, a fostei cetăţi de scaun.

Cînd însă scenariul este prea încărcat, cînd banda sonoră nu are „respirația“ necesară stimulării meditației și reveriei, spectacolul devine obositor, greu de urmărit.

Cu toate meritele sale evidente, textul despre viața lui Brîncoveanu, prezentat la Palatul Mogoșoaia era scris în specific radiofonic, cuprindea prea multe date, prea multe citate și pagini de cronică, ce nu puteau fi materializate, în totalitatea lor, cu ajutorul luminii. Dealtfel, în partea a doua a spectacolului, datorită și unui număr insuficient de aparate de iluminat, se repetau aceleași tablouri luminoase, se anticipa deci narația și efectul artistic era mult diluat.

Așadar, ceea ce trebuie să-și propună spectacolele „Sunet și lumină“ este ca aceste reprezentații audio-vizuale să constituie simultan o încîntare a ochiului și o bucurie a spiritului. Cînd însă scenariile sînt fie prea încărcate, fie subțiate în conținut și insuficient raportate la mijloacele tehnico-artistice de realizare a genului (ca, de exemplu, la Muzeul de Antichități și Muzeul „Storck“) valoarea educativă și forța emoțională a spectacolelor sînt considerabil diminuate.

Reprezentațiile de „Sunet și lumină“ îi oferă privitorului imagini inedite ale unui monument, îndreaptă atenția spectatorului spre detalii care cu siguranță nu ar fi sesizate atît de pregnant la o vizită în timpul zilei. Probabil că frumoasa frescă de pe tavanul foișorului, încadrat cu clopoței, al vilei Minovici sau coloanele brîncovenești de la Palatul Mogoșoaia, puse distinct în evidență cu ajutorul luminii și permanent metamorfozate prin culoarea schimbătoare a filtrelor proiectoarelor, nu se pot șterge ușor din memorie.

În spectacolul regizat de Mihail Zirra la Tîrgoviște, Turnul Chindiei — bastion de strajă și apărare construit pe la mijlocul secolului al XV-lea — își depăna istoria și faptele la care a fost martor într-o impresionantă ambianță luminoasă. Iar sub cupola focurilor de artificii, imaginea mausoleului de la Mărășești, care crea impresia că se înșurubează în glia strămoșească datorită efectelor luminoase și fumigene, cu siguranță că nu a mai fost întîlnită niciodată.

Cu ajutorul luminii, spectatorului i se sugerează anumite asociații, se poate sensibiliza mediul pentru a provoca o puternică stare emoțională.

Înfășurarea bustului lui Vasile Alecsandri într-un tricolor luminos, pe fondul sonor al Horei Unirii, într-unul din spectacolele de la Cișmigiu, intensifica fiorul profund patriotic al momentului. Tulpina înaltă și dreaptă a unui pom din grădina vilei Minovici era luminată alternativ cu frunzele aparent ruginii (datorită folosirii filtrelor) ale unui boschet. Cu toate că era vorba de o scenă de înmormîntare, iar ilustrația sonoră avea la bază cîteva bocete autentice, acest efect luminos orienta sensibilitatea spectatorului către un sentiment de profund optimism. O asemenea imagine concentrată a limitelor existenței, realizată cu ajutorul luminii, am întîlnit-o și într-o secvență a spectacolului *Cînd statuile vorbesc* de la Muzeul „Storck“. Pe muzica unei cunoscute tocate de Bach, un Crist răstignit își contura silueta întunecată pe un fond luminos purpuriu, în timp ce în fața sa se afla o sculptură reprezentînd doi tineri care se îmbrățișează.

Lumina reface sau chiar accentuează contururile obiectelor, pe care întunericul nopții tinde să le aplatizeze, sau are posibilitatea să modifice substanțial configurația acestor obiecte. Oprit pentru o clipă în fața bustului lui Caragiale, spectatorul era invitat să asculte cîteva fragmente din cunoscutele comedii *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă*. Combinarea unor lumini laterale și frontale, într-o dinamică destul de sugestivă, ne înfățișa un Caragiale parcă amuzat de peripețiile eroilor imaginați. La un moment dat însă o lumină frontală de jos schimba complet fizionomia feței dăltuite în piatră, figura căpăta o expresie chinuită, îndurerată, în concordanță cu un fragment din opera marelui nostru scriitor *(1907. Din primăvară pînă-n toamnă)*.

Mijloacele cu care acționează lumina, în cazul acestor sinteze audio-vizuale, sînt: dinamicitatea efectelor sale și cromatismul. Primul obiectiv se realizează printr-o justă repartizare și poziționare a aparatelor de iluminat și cu ajutorul variațiilor intensității luminoase, după necesități, a fiecărei surse sau a grupelor de surse luminoase.

Dacă la majoritatea spectacolelor de pînă acum am întîlnit de fiecare dată unele efecte plastice și dramatice sugestive și emoționante, obținute printr-un echilibru optim între lumini și umbre, insuficient rezolvată, după părerea noastră, a fost valorificarea posibilităților dinamice și spațiale ale luminii.

În cele mai multe cazuri am fost martorii unor comutări bruște ale aparatelor de iluminat, care lăsau uneori spectatorii într-un întuneric deplin. Or specificul acestui gen de spectacol constă, așa cum spuneam, în faptul că trecerile de la un tablou la altul se fac pe nesimțite, neexistînd pauze de lumină între diversele secvențe ale scenariului, ci doar gradații variabile ale nivelurilor de iluminare. Pentru că trecerile abrupte de la întuneric la lumină, aprinderile rapide și intermitente ale surselor folosite au un efect cu totul contrar scopului: obosesc ochii și deconcertează spectatorii.

Desigur lipsa de experiență, echipamentul tehnic insuficient și inexistența unor instalații absolut necesare (de exemplu, instalațiile de reglare a intensității luminoase) pot constitui explicații plauzibile. Dar tot atît de adevărat este și faptul că la posibilitățile actuale nu s-au găsit totuși soluțiile de iluminat cele mai potrivite.

Iată cîteva exemple: în grădina muzeului „Storck" printre alte exponate se aflau și două piese antice reprezentînd fiecare cîte o mască grotescă. Pentru iluminarea acestor măști s-au folosit doar două surse: una frontală și alta laterală. Interesant ar fi fost, chiar cu riscul sacrificării prezentării altor exponate, să se încerce o schimbare a expresivității măștilor prin combinarea și alternarea mai multor lumini dirijate, sub diverse unghiuri, asupra acestor exponate. La fel, în același muzeu, se putea sugera spectatorului aflat în fața „Aruncătorului de piatră" sau a grupurilor statuare, orînduite de realizatorii spectacolului după o anumită logică a poziției corpurilor sculptate, cîte ceva din dinamica vieții fixată în atitudini imuabile de uneltele creatorilor.

Metodele de iluminare folosite în aceste spectacole sînt destul de apropiate de acelea utilizate în cinematografie și televiziune. Străpungerea întunericului nopții, cu ajutorul luminii artificiale, presupune o echilibrare optimă între luminile de prim-plan și luminile pentru planuri secundare, aplicarea deci a unor principii de perspectivă aeriană despre care ne-am referit anterior. Modelarea spațiului prin amplasarea judicioasă a aparatelor de iluminat poate să conducă la o distribuție a valorilor optice, adaptată la datele scenariului. Secvența „Nunta Zamfirei", prezentată în cadrul spectacolului *Doisprezece* din parcul Cișmigiu (1971), nu și-a găsit climatul necesar de prezentare, tocmai pentru că mediul nu era suficient de sensibilizat prin lumină și culoare.

Deseori și folosirea filtrelor a fost făcută într-un mod arbitrar, fără o raportare logică la datele textului și la obiectul iluminat. Și ca să ne referim la același spectacol, bustul lui Titu Maiorescu era prezentat într-o lumină de culoare roz, care, după părerea noastră, evidenția și mai pregnant nereușitele operei și, în orice caz, nu convenea cuvîntului rostit. Poate că opiniile cunoscutului critic despre comediile lui I.L. Caragiale, opinii de o profundă acuratețe intelectuală, ar fi găsit o mai deplină concretizare vizuală prin folosirea unor lumini nefiltrate, bine repartizate și proporționate, care să contribuie la spiritualizarea fizionomiei dăltuite în piatră și nicidecum să ne ofere o înfățișare bonomă într-o lumină trandafirie.

Am făcut toate aceste observații nu din dorința de a minimaliza strădaniile depuse pînă în prezent [5], ci pentru a sublinia încă o dată că și în cazul de față lumina în spectacol nu trebuie să fie numai rodul unei activități empirice, ci și o consecință a studiului și gîndirii creatoare.

---

[5] În afară de numele unor persoane, arătate în această retrospectivă, care au contribuit la realizarea spectacolelor de „Sunet și lumină" de la noi, credem că este necesar să mai amintim și pe următorii: ing. Lucian Ionescu (ilustrația muzicală); arh. Traian Nițescu și Titi Constantinescu (lumini); ing. Anton Necșulea, ing. Dan Ionescu, ing. Nichita Emanoil (sunet) și compozitorul Dumitru Capoianu.

Actori de prestigiu ai scenei românești ca: George Vraca, George Calboreanu, Radu Beligan, Alexandru Giugaru, Elvira Godeanu, Marcel Anghelescu și alții și-au dat concursul, prin înregistrări mai noi sau mai vechi, la reușita acestor spectacole.

Necunoaşterea specificului acestor reprezentaţii a condus la includerea în categoria spectacolelor de „Sunet şi lumină" a unor manifestări artistice de alt gen şi chiar a unor spectacole teatrale prezentate în aer liber [6].

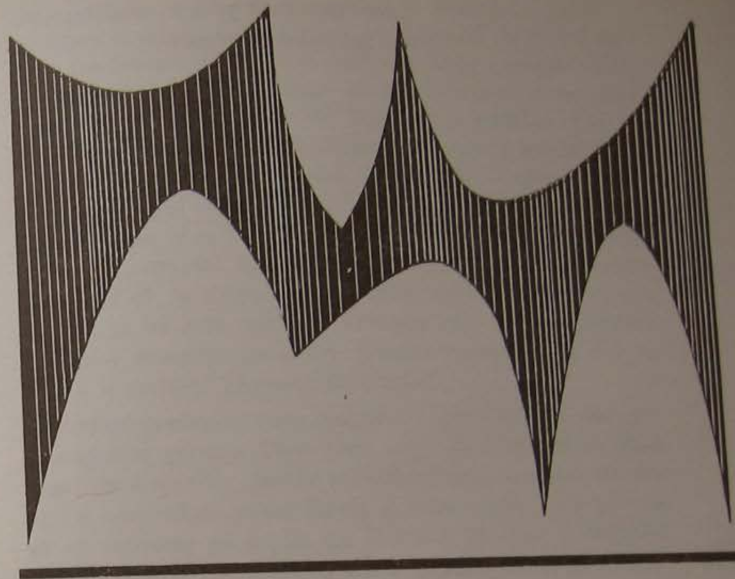
Dar referindu-ne, în concluzie, la manifestările specifice ale genului, prezentate de-a lungul celor şase stagiuni estivale la care ne-am oprit, putem spune că doar cu cîteva excepţii, puţine la număr şi acelea parţial realizate, spectacolele de „Sunet şi lumină" de la noi nu au depăşit încă faza căutărilor, stadiul experimentului. Oricum discuţiile, teoretizările, propunerile, promisiunile înfăţişate verbal sau consemnate prin litera tiparului, au fost mult mai numeroase decît rezultatele practice.

„Mîndria unei iniţiative spirituale, istorice, care să sară din cînd în cînd ca o scînteie şi asupra creştetelor altor popoare", la care visa odinioară Blaga cînd se referea la potenţialul încă nedescătuşat al culturii româneşti, trebuie să fie şi scopul suprem spre care să tindă şi spectacolele de „Sunet şi lumină" de la noi.

Pregătite din timp, cu scenarii de înaltă ţinută culturală şi ideologică, bucurîndu-se de o atentă şi profesională asistenţă tehnică, asemenea spectacole, pe lîngă valoarea lor artistică, pot contribui din plin la ampla, multilaterala şi sistematica acţiune de valorificare a moştenirii noastre culturale.

---

[6] S-au întîlnit, de pildă, piese de teatru jucate într-un cadru natural, al căror text era în prealabil înregistrat de către actorii prezenţi în spectacol. Metoda încerca să suplinească lipsa unei acustici naturale, dar aplicarea în sine a procedeului nu conduce la rezultate artistice satisfăcătoare. Încercînd să-şi sincronizeze emisia vocală cu înregistrarea prealabilă pe banda de magnetofon, actorii îşi concentrau efortul creator spre scopuri cu totul secundare, iar interpretarea în sine căpăta un caracter artificial.



V

REALITATE ŞI ANTICIPARE

„Arta înseamnă pentru mine încastrarea spiritului în materie."

LIVIU CIULEI

ARTA SPECTACOLULUI, ÎN GENERAL, ŞI TEATRUL, în particular, cunosc la ora actuală una dintre cele mai importante revoluţii din istoria lor de peste două milenii, ca urmare a influenţei exercitate de mijloacele de comunicare în masă (presa, afişul publicitar, radioul, cinematograful, televiziunea). Noua condiţie industrială a difuzării şi infuzării artei în viaţa socială, prin intermediul mass-mediei, a produs o schimbare fundamentală în concepţia omului contemporan despre timp şi spaţiu, în modul său de comunicare, de recepţie şi de interpretare cu privire la lumea exterioară. Şi dacă, aşa cum am văzut, arta teatrală încearcă să răspundă comandamentului epocii, prin mijloacele sale artistice specifice, nu-i mai puţin adevărat că modalităţile de realizare ale imaginii scenice obligă la o reconsiderare a posibilităţilor tehnico-materiale de care dispune spaţiul de spectacol în momentul de faţă.

Tot mai vehemente sînt criticile aduse de oamenii de specialitate referitoare la rigiditatea poziţională a aparatelor de iluminat din dotarea scenelor teatrale. În locul actualului sistem fix de amplasare a surselor de lumină artificială — deasupra spaţiului de reprezentaţie şi paralel cu cadrul scenic — se doreşte o dispunere după necesităţi a acestor surse. Josef Svoboda îşi imaginează un loc de reprezentaţie ideal în care, prin posibilităţile de deplasare a pereţilor, podelei şi plafonului sălii să se realizeze orice raport spaţial între scenă şi auditoriu. „În tehnica iluminatului — afirmă cunoscutul scenograf cehoslovac — aparatul de iluminat nu va mai fi static, ci se va putea mişca pe scenă, îşi va schimba locul pe parcursul desfăşurării acţiunii dramatice. Aceasta înseamnă că, în timpul spectacolului, aparatul se va deplasa uşor şi se va crea astfel o anumită cinetică a modificării umbrelor aruncate pe scenă. Aceasta înseamnă că aici va exista o perfectă libertate de creaţie" [1].

Pledînd pentru sporirea mobilităţii aparatelor de iluminat scenograful german Theo Otto oferă şi o soluţie în acest sens. Un dispozitiv circular şi rotitor deasupra scenei, de care să fie suspendate proiectoarele şi reflectoarele, „va permite să se realizeze pe deplin un iluminat pe zone şi totodată să se schimbe permanent această dispunere" [2].

Din cele arătate, se observă de fapt tendinţa de realizare a spectacolelor teatrale în condiţiile oferite actualmente de platourile de televiziune. Instalaţiile moderne de suspendare ale aparatajului de iluminat din televiziune permit amplasarea oricărei surse în orice poziţie şi în orice loc din studio. Există chiar şi posibilitatea de acţionare, prin telecomandă, a deplasării acestor aparate, a modificării poziţiei în plan vertical şi orizontal şi a variaţiei unghiului fasciculului luminos.

Desigur, realizarea unor asemenea instalaţii şi introducerea telecomenzilor conduc la preţuri exorbitante pentru bugetul scenei şi creează impresia unei subordonări a actului creator din partea mecanizării şi automatizării. Dar dacă ne gîndim,

---

[1] Josef Svoboda, intervenţie la Simpozionul de scenografie a Quadrienalei de la Praga, 1967, în „Buletinul de informare. Teatru, A.T.M.", nr. 12, 1968, p. 34.

[2] Theo Otto, interviu acordat revistei „Théâtre", februarie 1960.

de exemplu, că un proiector de urmărire, mînuit cu pricepere și îndemînare mai mare sau mai mică, de către electrician, va fi dirijat în viitor de însuși interpretul, prin existența unor permanente confruntări bilaterale, invizibile, între poziția actorului și poziția aparatului de iluminat, ne dăm seama că actul interpretativ nu va mai fi condiționat de niște cauze subiective, ci, dimpotrivă, va cîștiga, în libertatea sa creatoare.

De fapt, în adoptarea unor noi dispozitive și instalații, excluzînd aspectele economice, tocmai acest criteriu de valorificare plenară a potențialului creator uman trebuie să constituie poarta de acces sau bariera de refuz pentru scena teatrală.

Cînd vorbim de spațiul spectacolului gîndul nu ne mai poartă exclusiv la spațiul scenei, pentru că azi, în căutarea unei permanente confruntări cu realitatea, în nevoia stabilirii unei depline comuniuni cu publicul, teatrul evadează deseori din perimetrul instituției sale. Spațiul spectacolului, ales premeditat, poate fi strada sau o platformă improvizată, curtea unei clădiri sau pivnița unei case. Deplasarea regiei de lumini, în funcție de organizarea spectacolului este un alt deziderat al oamenilor de teatru. Și această cerință este actualmente parțial rezolvată prin fabricarea unor instalații de tip portabil pentru reglajul și comanda iluminatului.

Memorizarea situațiilor de iluminare, stabilite pe parcursul pregătirii unui spectacol, și apoi constituirea lor instantanee, prin manevre simple în timpul reprezentației, cîștigă tot mai mult teren în soluționarea problemelor de iluminat ale scenei. Probabil că nu va trece mult timp pînă cînd, pe cartelele perforate sau pe benzile magnetice, se vor insera informații nu numai cu privire la intensitățile luminoase ale aparatelor folosite pentru o anumită situație de iluminare, ci și a poziției și unghiului fasciculului luminos al acestora. În acest mod, se va asigura ori de cîte ori va fi necesar o deplină fidelitate față de condițiile de iluminare prestabilite de-a lungul repetițiilor. În acest mod, va fi posibil să se transporte un decor de lumini, așa cum astăzi, cu ajutorul benzii magnetice, se înmagazinează un decor sonor.

Dacă toate problemele arătate mai sus au și în momentul de față nu numai o deplină soluționare teoretică dar și o confirmare practică parțială, există un domeniu al tehnicii iluminatului de spectacol care își așteaptă încă exacerbarea spiritului inventiv. Așa cum observa Gaston Bachelard, datorită ingeniozității umane flacăra lămpii a fost disciplinată, sursele electrice de lumină ne-au introdus în era „luminii administrate“ [3]. Lumina vie, care se înalță încet ca un răsărit de soare sau se stinge lent ca un crepuscul, care vibrează și tresare întocmai jocurilor de umbre și de lumini pe chipul omenesc la ivirea inserării, nu mai poate fi întîlnită pe scena teatrală. „Între cele două universuri, acela al tenebrelor și acela al luminii — afirmă Bachelard — nu există azi decît o clipă fără realitate, o clipă bergsoniană, o clipă intelectuală. Clipa era mai dramatică atunci cînd lampa era mai umană.“

Lampa electrică, dovada cea mai elocventă a deplinei supuneri de către om a naturii, și-a pierdut viața interioară, participă, dar nu comentează, este întocmai ca un orb cu ochii strălucitori care nu înregistrează pe retină nimic din ceea ce se petrece în afara lumii sale interioare.

Montînd tragedia anonimă elisabethană *Arden din Feversham*, la teatrul experimental „La Mama“ din New York (1970), Andrei Șerban a înlocuit în totalitate lumina electrică prin opaițe și lumînări. Această cugetare de noapte, această poveste a morții și desfigurării morale și-a găsit în sistemul de iluminare ales un covîrșitor suport dramatic. În lumina permanent unduitoare a lumînărilor, fețele actorilor apăreau distorsionate de cupiditate și de ură, spectacolul „oferind o perspectivă asupra lumii atît de sălbatică în necesitățile ei, încît supraviețuirea însăși devine virtutea salutară“ [4].

Dar o asemenea experiență limită nu are șanse de reproductibilitate în cazul unui teatru de mare capacitate, dato-

[3] Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, ediția a III-a, Paris, 1964.

[4] Clive Barnes în cronica despre acest spectacol apărută în „New York Times“, 17 februarie 1970.

rită intensităţii luminoase scăzute şi condiţiilor nesatisfăcătoare de combustie oferite de aceste surse.

Imaginea unei figuri omeneşti, în lumina unei luminări, aşa cum a importalizat-o La Tour, acel pictor evasinecunoscut al unui Lunéville războinic din secolul al XVII-lea, a dispărut de peste opt decenii de pe scena teatrală. Dar nu este exclus ca viitorul să descătuşeze energia luminii, oferind oamenilor o sursă a cărei strălucire, intensitate şi dimensiuni ale suprafeţei de emisie luminoasă să fie variabile după necesităţi.

Treptat dar sigur, ca în marile sale epoci de efervescenţă creatoare, teatrul contemporan tinde să redevină o operă de manifestare colectivă, nu dominată de un conducător, ci provocată şi activizată de acesta, în vederea unui contact activ cu publicul. De aceea, toţi cei ce contribuie la montarea unui spectacol ar trebui să se înţeleagă atît de bine încît să nu fie nevoie să se gîndească la colaborare. Aceasta presupune ca fiecare factor în parte să fie un bun cunoscător al meseriei sale, dar, în acelaşi timp, să se manifeste ca un participant activ, creator în elaborarea spectacolului.

Orice activitate omenească şi cu atît mai mult în artă, care prin specificul ei este o activitate de creaţie, trebuie să fie străină de practica îngustă meşteşugărească, de rutină, de superficialitate.

Fuziunea sintetică a diferitelor arte, ce se înscriu în opera de valorificare materială şi spirituală a unui text dramatic, raporturile noi, creatoare, stabilite între tehnică şi artă, obligă la o permanentă asimilare de cunoştinţe din toate sectoarele adiacente artei spectacolului.

Un cunoscut om de teatru spunea că sînt tot atîtea „tehnici" de iluminat cîţi regizori de calitate sînt. Dar pentru a stăpîni posibilităţile luminii, pentru a-i desfăşura într-un bogat evantai creator virtuţile acesteia, regizorul trebuie să fie un bun cunoscător nu numai al modalităţilor de expresie, ci şi al mijloacelor de producere ale luminii, să fie la curent cu progresul tehnic în acest domeniu, să aibă cunoştinţe multilaterale de optică, chimie, electricitate etc.



LA IZVOARELE TEATRULUI. *Jocul uncheşilor*, manifestare rituală cu caracter dramatic din ţinutul Vrancei.



EXPRESIVITATEA MĂŞTII. *Shite*, personaj din teatrul tradiţional japonez „Nô".



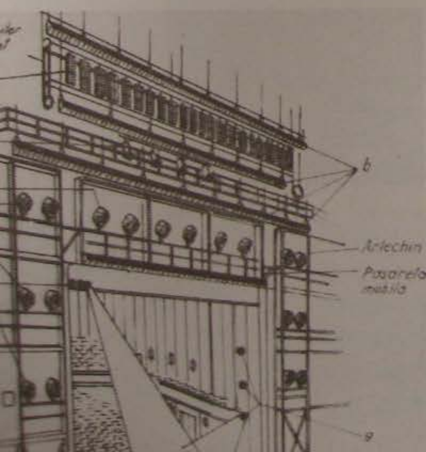
AMPLIFICAREA SPAŢIULUI. Decor pentru reprezentarea *Misterului Patimilor*. Valenciennes. 1547. (După A. Nicoll).



REÎNVIEREA TRECUTULUI. Scenă din *Marele teatru al lumii*, mister medieval de Hugo von Hofmannsthal, reprezentat într-o catedrală din Salzburg. Regia: Max Reinhardt. 1925.



ILUZIA PERSPECTIVEI. Plantaţie tip a unui decor de Sabbattini. 1637.



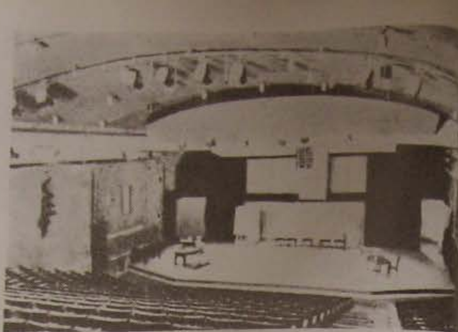
FAŢA NEVĂZUTĂ A SCENEI
a — rampa
b — rivalitate
c — orizont cu lămpi fluorescente
d — clopote
e — aparate de iluminat la pasarelă
f — aparate de iluminat la arlechini
g — aparate de iluminat montate lateral în sală
h — aparate montate în plafonul sălii.



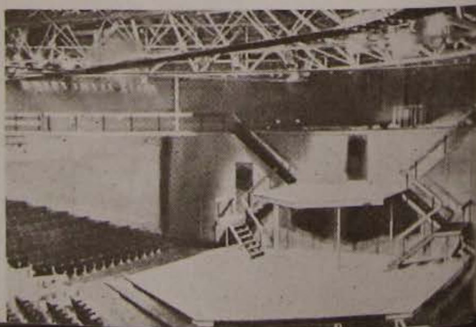


ÎN MIJLOCUL PUBLICULUI.
a. Teatrul „Tyrone Guthrie" Minneapolis, S.U.A.
b. Spaţiu de reprezentaţie conceput de Liviu Ciulei pentru *Puterea şi adevărul* de Titus Popovici, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Bucureşti, 1973.

EVADAREA DIN „CUTIA DE ILUZII".
a. Scenă la capătul sălii, fără portal scenic. Teatrul „Mermaid". Londra.



b. Scenă — arenă. Teatrul „Victoria, Stoke on Trent" Londra.
c. scenă elisabethană. „Chichester Festival Theatre" Anglia.



REVENDICAREA EXACTITĂȚII. *Iuliu Cezar* (actul III— scena 2) de W. Shakespeare, în interpretarea „Companiei Meininger". Aprox. 1874.

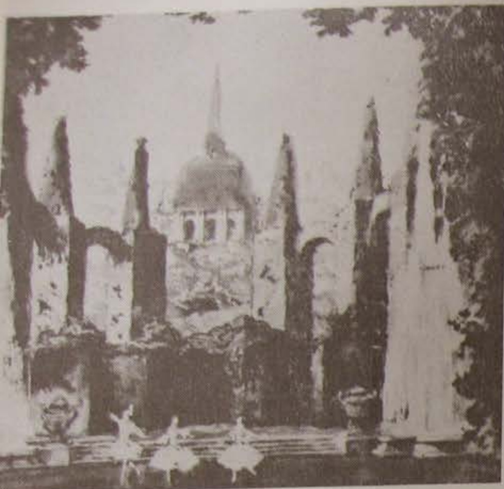


APOGEUL DECORULUI PICTAT. Scenă din *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, la „Teatro illustrata". Milano. 1890.



TRIUMFUL BAROCULUI. Decor de Chaperon pentru *Athalie* de J. Racine, la „Comedia franceză". 1892.





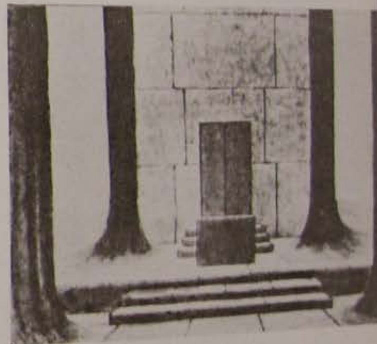
PICTURILE „BALETELOR RUSE"
Pavilionul Armidei (tabloul 2).
Decor de Alexandre Benois.
1909.



↑ IMITAŢIA NATURII.
Scenă din piesa *Vers l'amour*.
Regia: André Antoine.
Teatrul „Antoine".
Paris. 1905.

AVATARELE DECORULUI.
a. *Parsifal* de Richard Wagner (actul I — Castelul Graal).
Decor de M. Brückner.
Bayreuth. 1882.





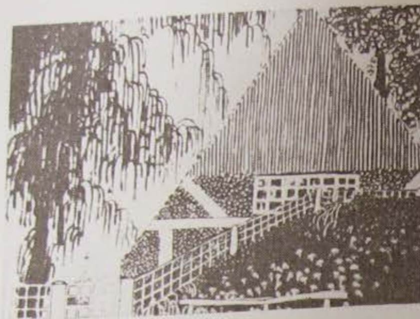
FUNCŢIONALITATEA SPAŢIULUI.
Schiţă de decor de Adolphe Appia pentru *Ifigenia în Taurida*.

b. aceeaşi operă în viziunea scenografică a lui Adolphe Appia.
1896.

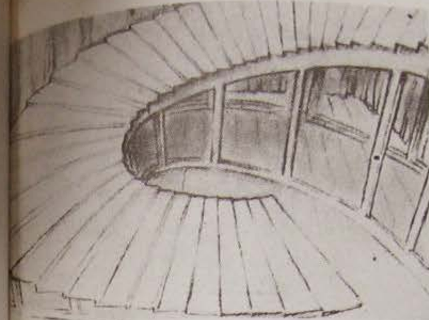


PE FONDUL NEGRU SE POATE VORBI DE ETERNITATE.
Viaţa omului de Leonid Andreev, în viziunea regizorală a lui K. Stanislavski.
Decor: V. E. Egorov.
„Teatrul de artă". Moscova.
1907.





ÎN ÎNTÎMPINAREA UNIVERSULUI POEZIEI.
Schiță de decor de V. E. Egorov pentru *Pasărea albastră* de Maeterlinck.
Regia: K. Stanislavski.
„Teatrul de Artă". Moscova. 1908.

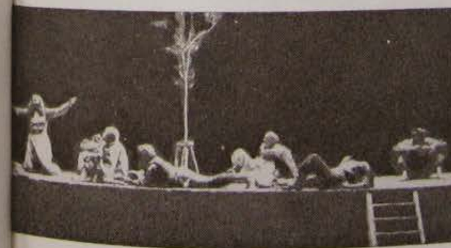


b. Schiță de decor de Victor Ion Popa pentru actul I al piesei. 1927.
c. Scenă din spectacolul Teatrului „Municipal" din București. Regia și scenografia: Liviu Ciulei 1960.



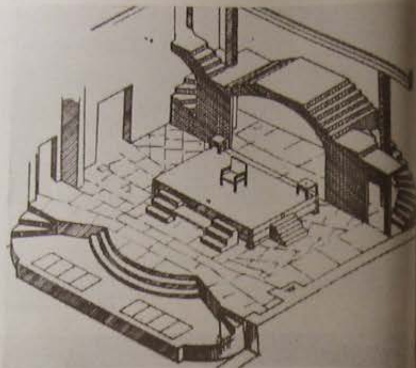


TRANSFIGURAREA SCENICĂ
a *Azilului de Noapte* de M. Gorki.
a. Scenă din actul IV.
Regia: K. Stanislavski și V. I. Nemirovici-Dancenko.
Scenografia: V. A. Simov.
„Teatrul de artă".
Moscova. 1902.



d. Scenă din actul III.
Regia: Giorgio Strehler.
Compania „Teatro e Azione".
Prato. 1970.

PENTRU OPERA NOUĂ, O SCENĂ GOALĂ.
Decor tip pentru montările lui Jacques Copeau la „Vieux Colombier". 1919.





POVESTEA NEFERICITULUI PRINŢ AL DANEMARCEI.
a. Schiţă de Edward Gordon Craig pentru actul I din *Hamlet* de W. Shakespeare. „Teatrul de Artă". Moscova. 1911.

b. Decor de Josef Svoboda pentru aceeaşi piesă. Regia: Jaromir Pleskot. „Narodni Divaldo". Praga. 1959.





INEFABILUL METAFOREI VIZUALE.
a, b. Două idei scenografice de E. G. Craig. 1909.

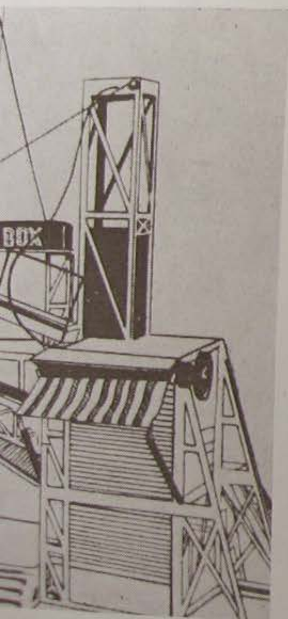


TRANSCENDENȚA TENSIUNII INTERIOARE.
Scenă din *Franciska* de Frank Wedekind, spectacol expresionist montat de Karl Heinz Martin. Teatrul „Tribüne". Berlin. 1920.





FEERIA BASMULUI.
Schiță de decor de Stanislav Slivinski pentru spectacolul cu *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi, în viziunea regizorală a lui Evgheni Vahtangov. 1922.





← DINAMISMUL MIRACULOS AL MAȘINII.
a. Decor constructivist de A. Vesnin pentru spectacolul *Le Nommé Jeudi*, adaptare de Alexandr Tairov după G. K. Chesterton. 1924.

b. Decor constructivist pentru *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck, în adaptarea scenică a lui Vsevolod Meyerhold. 1922.

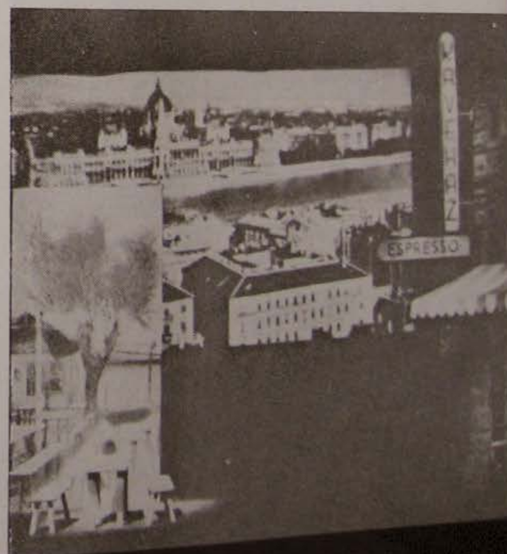


PREZENȚA FUNCȚIONALĂ A PROIECȚIEI.
a, b. Decoruri alcătuite din desene proiectate și „umbre chinezești". Scene din *Corabia beată* de Paul Zech. Regia: Erwin Piscator. Scenografia: Georg Grosz „Volksbühne". Berlin. 1926.



c. Filmul ca document politic. *Puhoiul* de Alfons Paquet. Regia: Erwin Piscator. „Volksbühne". Berlin. 1926.

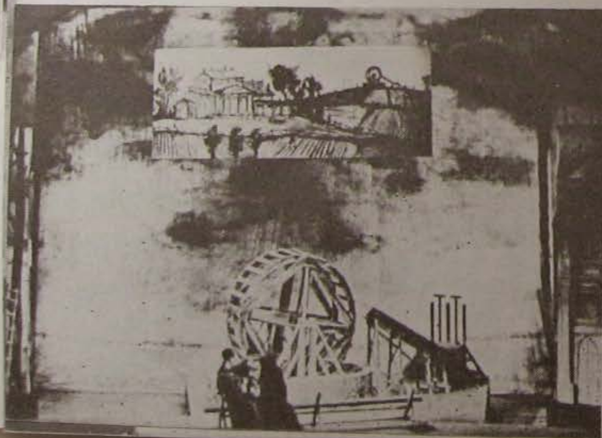




d. Decor alcătuit din proiecții fotografice. *Pesti Emberek* de Lajos Mesterhazi. Regia: Fritz Wisten. Scenografia: Roman Weyl. „Volksbühne". Berlin. 1960.



e. (f). Amplificarea coordonatelor mișcării și gîndirii personajelor.
Moartea unui artist de Horia Lovinescu.
Regia: Horea Popescu.
Teatrul Național „I. L. Caragiale". 1964.



f. *Suflete moarte* de Gogol — Adomov.
Regia: Roger Planchon.
Scenografia: René Allio.
„Théâtre de la Cité". Villeurbane — Lyon. 1960.

SUGERAREA SPAȚIULUI NEDEFINIT.
Folosirea cicloramei în opera *Siegfried* de Richard Wagner.
Regia: Wieland Wagner.
Bayreuth. 1954.



VALORIFICAREA SPAȚIULUI TRIDIMENSIONAL CU AJUTORUL LUMINII

a. Scenă din *Procesul*, dramatizare după romanul lui Kafka de André Gide și Jean-Louis Barrault.
Regia: Jean-Louis Barrault.
Scenografia: Félix Labisse.
Teatrul „Marigny". 1947.

b. Scenă din *Oedip Rege* de Sofocle.
Regia: Miroslav Machâcek.
Scenografia: Josef Svoboda.
Nardoni Divaldo.
Praga. 1963.





REDIMENSIONAREA UNIVERSULUI CEHOVIAN.
Decor de Josef Svoboda pentru *Pescărușul* de A. P. Cehov.
Regia: Otomar Krejka.
„Narodni Divaldo".
Praga. 1960.



EXPRESIVITATEA AMBIANȚEI SCENOGRAFICE.

a. Dispozitiv scenic mobil de Josef Svoboda pentru opera *Povestea unui om adevărat* de Serghei Prokofiev.
Regia: G. P. Anisimov.
„Narodni Divaldo".
Praga. 1961.

b. Scenă din *Opera de trei parale.* de B. Brecht.
Regia și scenografia: Liviu Ciulei.
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra".
1965.



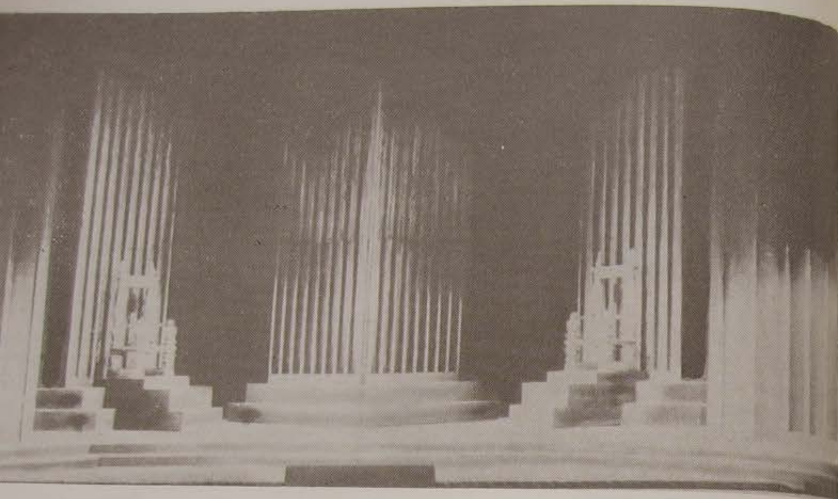




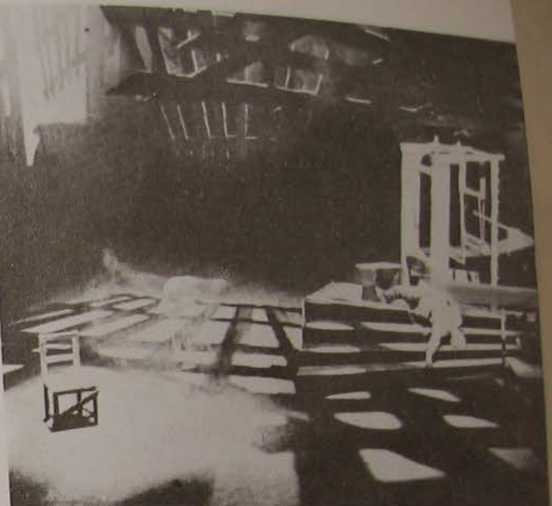
LUMINOASĂ A SPAȚIULUI.
Scenă din baletul *Dritte Sinfonie* de Hans Werner Henze.
Regia: Erich Walter.
Scenografia: Heinrich Wendel.
„Wuppertaler Bühnen".
Wuppertal. R.F.G.
1960.

RITM ȘI ANIMAȚIE.
Scenă din baletul *Electronics* de Remi Gassmann și Oskar Sala.
Regia: George Balanchine.
Scenografia: David Hays.
„New York City Ballet".
New York. 1961.

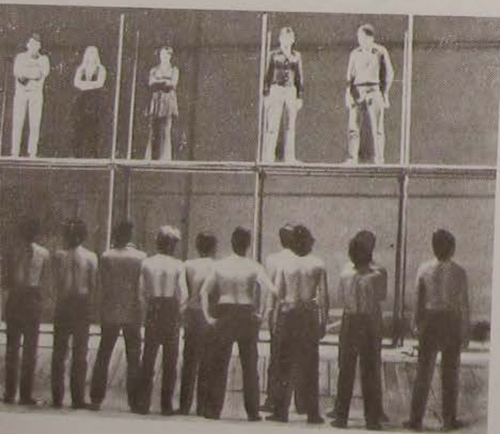




FORȚA DRAMATICĂ A LUMINII.
a. Scenă din opera *Tkalci* de Vit Nejedly. Regia: Bohumir Zoul. Scenografia: Vladimir Heller. "Divaldo J. K. Tyla". Plsen. 1961.
b. Scenă din *Săptămina Patimilor* de Paul Anghel. Regia: George Teodorescu. Scenografia: Ion Popescu - Udriște. Teatrul Național „I L. Caragiale" 1970.

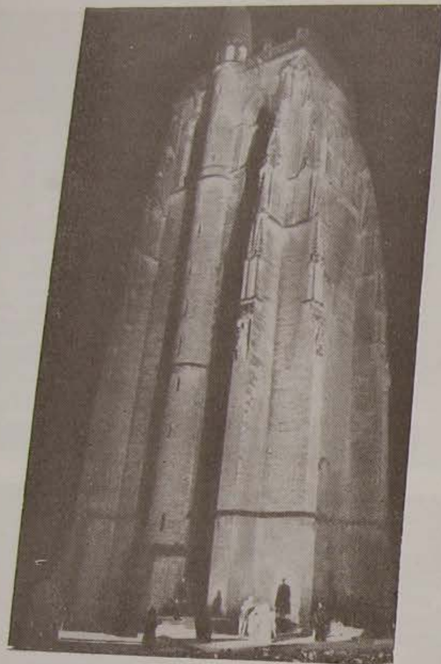


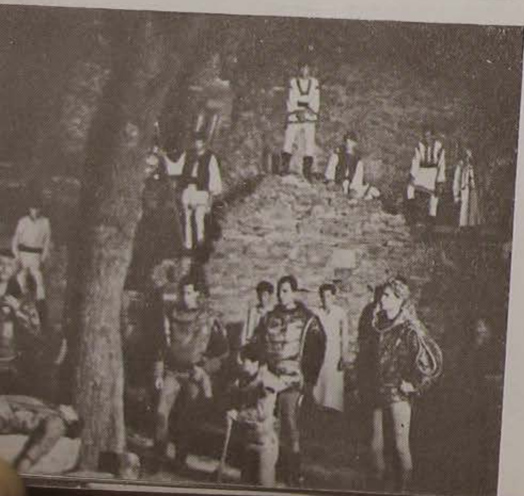
DESCOPERIREA CLASICILOR.
a. Scenă din *Titus Andronicus* de W. Shakespeare. Regia: Peter Brook. Scenografia: Peter Brook — Desmond Heeley. „Royal Shakespeare Theater". Stratford upon Avon. 1955.
b. Scenă din *Regele Lear* de W. Shakespeare. Regia: Radu Penciulescu. Scenografia: Florica Mălureanu. Teatrul Național. „I. L. Caragiale". 1970.





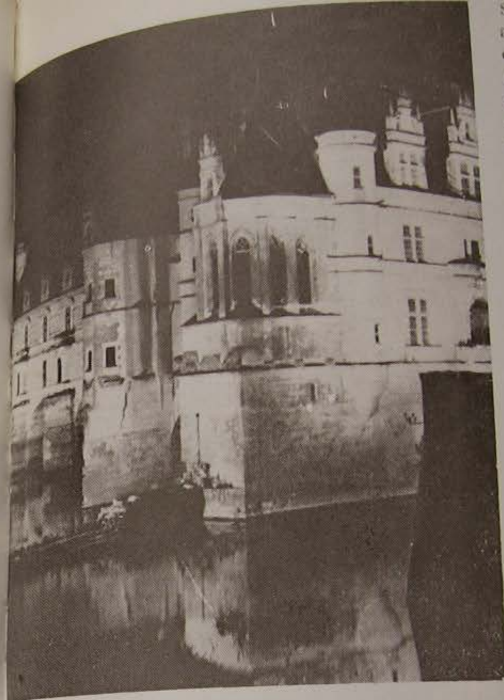
ÎN MIJLOCUL NATURII.
a. Scenă din
Asasinat în Catedrală
de T. S. Eliot.
Regia: Jean Vilar.
Teatrul Național Popular.
1947.





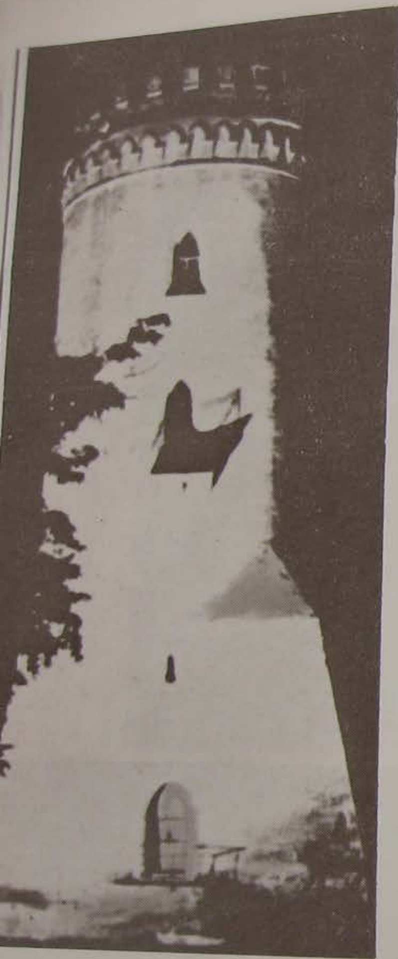
b. Scenă din *Viforul*
de B. Şt. Delavrancea.
Regia: Sorona Coroamă.
Scenografia: Hristofenia Cazacu.
Cetatea de scaun a Sucevei.
Teatrul „M. Eminescu".
Botoşani. 1967.

SUNET ŞI LUMINĂ
a. Pe drumul
castelelor
luminoase
de pe valea Loarei,
un popas nocturn
la Chenonceaux.

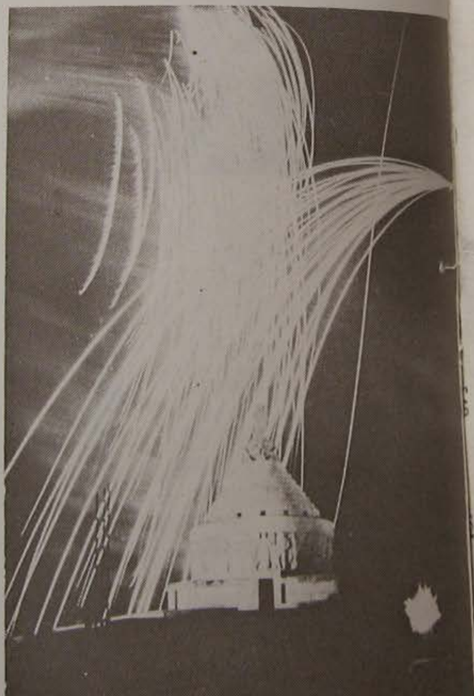


b. Sfinxul
îşi aminteşte . . .
Secvenţă
din spectacolul
Aici a început istoria,
la piramidele
de la Giseh.





c. Turnul Chindiei,
de la Curtea Domnească
din Tîrgoviște,
evocă
un trecut istoric glorios.



d. Mausoleul
de la Mărășești
într-o ipostază
inedită,
1967.

Regretatul Ion Sava visa ca electricienii din teatru să nu fie simpli mînuitori ai aparatelor de iluminat, ci să folosească cu pricepere luxmetrul pentru a asigura în permanență integritatea artistică a unei reprezentații, să se pricepă să realizeze un efect de lumină cerut, pe baza cunoștințelor de specialitate, dar și prin raportarea la realizările din arta plastică, să execute nu numai mecanic, dar și creator o indicație regizorală, să descopere ei înșiși posibilități interesante și justificate de folosire a luminii.

Teatrul în care știința se îmbină cu fantezia, în care spiritul înnobilează materia, iar întregul spectru al mijloacelor tehnice se desfășoară într-un uriaș elan creator, este teatrul viitorului.

București, februarie 1973

ALBRIGHT (H. D.), HALSTEAD (WILLIAM P.), MITCHEL (LEE), *The Principles of Theatre Art*, Boston, 1955.
ALLÉVY MARIE-ANTOINETTE *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX-ème siècle*, vol. I–II, Paris, 1938.
ALOI (ROBERTO), *Illuminazione d'oggi*, Milano, 1956.
ALOI (ROBERTO), *Architetture per lo spettacolo*, Milano, 1958.
ANTOINE (ANDRÉ), *Le théâtre*, vol. I–II, Paris, 1932.
APPIA (ADOLPHE), *Die Musik und die Inszenierung*, München, 1899.
APPIA (ADOLPHE), *L'oeuvre d'art vivant*, Geneva-Paris, 1921.
ARTAUD (ANTONIN), *Oeuvres complètes*, vol. I–V, Paris 1956–1964.
ASLAN (ODETTE), *L'art du Théâtre*, Paris, 1963.
AVDEEV (A. D.), *Proishojdenie teatra*, Leningrad-Moscova, 1959.

BAB (JULIUS), *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig, 1928.
BABLET (DENIS), *Edward Gordon Craig*, Paris, 1962.
BABLET (DENIS), *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1965.
BACHELARD (GASTON), *La psychanalise du feu*, Paris, 1937.
BACHELARD (GASTON), *La flamme d'une chandelle*, ediţia a III-a, Paris, 1964.
BAECQUE (ANDRÉ DE), *Le théâtre d'aujourd'hui*, Paris, 1965.
BAPST (GERMAIN), *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893.
BARKOV (V. S.) *Svetove oformlenie spectaclia*, Moscova, 1953.
BARRAULT (JEAN-LOUIS), *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, 1959.
BARRAULT (JEAN-LOUIS), *Sînt om de teatru* (trad.), Bucureşti, 1965.
BARTHES (ROLAND), *Despre Racine*, Eseuri, (trad.), Bucureşti, 1969.
BATY (GASTON), CHAVANCE (RENÉ), *Viaţa artei teatrale* (trad.), Bucureşti, 1969.
BĂILESCU (ALEXANDRU), SAVAPOL (DINU), *Iluminatul electric*, Îndreptar, ediţia a II-a revăzută, Bucureşti, 1969.
BENTHAM (FREDERICK), *The Art of Stage Lingting*, Londra 1968.

BENTLEY (ERICH), *The Playwright as Thinker — a Study of the Modern Theater*, New-York, 1964.
BERLOGEA (ILEANA), *Teatrul medieval european*, Bucureşti, 1970.
BLANCHART (PAUL), *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948.
BOEHM (MAX VON), *Das Bühnen Kostum*, Berlin, 1921.
BOLL (ANDRÉ), *Du décor du théâtre. Ses tendances modernes*, Paris 1925.
BOLL (ANDRÉ), *La mise en scène contemporaine*, Paris, 1944.
BORGAL (CLÉMENT), *Metteurs en scène*, Paris, 1963.
BOWMAN (WAYNE), *Modern Theatre Lighting*, New-York, 1957.
BRAULICH (HEINRICH), *Max Reinhardt. Teatru între vis şi realitate* (trad.), Bucureşti, 1972.
BRECHT (BERTOLT), *Écrits sur le théâtre*, Paris, 1963.
BRION (MARCEL), *Arta abstractă* (trad.), Bucureşti, 1972.

CARAGIALE (ION LUCA), *Despre teatru*, Bucureşti, 1957.
CASSOU (JEAN), *Panorama artelor plastice contemporane* (trad.), vol. I—II, Bucureşti, 1971.
CĂLINESCU (GEORGE), *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965.
CĂLINESCU (GEORGE), *Principii de estetică*, Bucureşti, 1968.
CHANCEREL (LÉON), *Panorama du théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1955.
CLAY (JAMES H.), KREMPEL (DANIEL), *The Theatrical Image*, New-York, 1967.
COGNIAT (RAYMOND), *De la Mise en Scène*, Paris, 1947.
COHEN (GUSTAVE), *Mystères et Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly*, Paris, 1920.
COHEN (GUSTAVE), *Le livre de conduite du Régiseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501*, Paris, 1925.
COHEN (GUSTAVE), *Histoire de la mise en scène dans le théâtre réligieux français du Moyen-Âge*, Paris, 1926
COHEN (GUSTAVE), *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, vol. I—II, Paris, 1928.
COMARNESCU (PETRU), *Ion Sava*, Bucureşti, 1966.
CORVIN (MICHEL), *Le théâtre nouveau à l'étranger*, Paris, 1969.
CRAIG (EDWARD GORDON), *De l'Art du Théâtre*, Paris, 1942.
CRAIG (EDWARD GORDON), *Le théâtre en marche*, Paris, 1964.
CUCU (SILVIA), *George Mihail Zamfirescu şi teatrul*, Bucureşti, 1967.

D'AMICO (SILVIO), *Storia del teatro drammatico*, vol. I—IV, ediţia a IV-a, Milano, 1958.
DEBLOCQ (HIPPOLYTE), *L'art du théâtre*, Bruxelles-Paris, 1946.
DELEANU (HORIA), *Regizorul şi teatrul*, Bucureşti, 1968.
DELEANU (HORIA), *Dileme şi pseudodileme teatrale*, Bucureşti, 1972.
DHOMME (SYLVAIN), *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, 1959.
DIETRICH (JOHN), *Play direction*, New-York, 1953.
DUBECH (LUCIEN), *Histoire générale illustrée du théâtre*, vol. I—V, Paris, 1931—1934.
DULLIN (CHARLES), *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, 1946.

ECO (UMBERTO), *Opera deschisă* (trad.), Bucureşti, 1969.
ÉLIADE (MIRCEA), *Traité d'histoire des réligions*, Paris, 1948.
ÉLIADE (MIRCEA), *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, 1949.
EVANS (RALPH, M.), *An Introduction to Color*, New York, 1948.
EVREINOV (NICOLAS), *Histoire du théâtre russe*, Paris, 1947.
EVREINOV (NICOLAS), *Le théâtre dans la vie*, Paris, 1963.

FAURE (ÉLIE), *Istoria artei* (trad.), vol. I—V, Bucureşti, 1970.
FOCILLON (HENRI), *Anul o mie* (trad.), Bucureşti, 1971.
FORT (PAUL), *Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète, 1872—1944*, Paris, 1944.
FRANCASTEL (PIERRE), *Art et technique*, Paris, 1956.
FUCHS (GEORG), *Die Revolution des Theatres*, München, 1909.
FUCHS (THEODORE), *Stage Lighting*, New-York, 1963.
FÜLLER (LOÏE), *Quinze ans de ma vie*, Paris, 1908.

GARNIER (PAUL), *Le théâtre expressionniste*, Paris, 1962.
GASSNER (JOHN), *Producing the Play*, New York, 1953.
GASSNER (JOHN), *Formă şi idee în teatrul modern* (trad.), Bucureşti, 1972.
GÉMIER (FIRMIN), *Teatr*, Moscova, 1958.
GHEORGHIU (OCTAVIAN), *Istoria teatrului universal*, vol. I, Bucureşti, 1963.
GHEORGHIU (OCTAVIAN), *Teatrul antic grec şi latin*, Bucureşti, 1970.

GHEORGHIU (OCTAVIAN), CUCU (SILVIA), *Istoria teatrului universal*, vol. II, Bucureşti, 1966.
GINESTIER (PAUL), *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, 1961.
GOLDHAAR (IOSIF), *Lumina neagră*, Bucureşti, 1965.
GORELIK (MORDECAI), *New Theatres for Old*, New-York, 1940.
GORTCHAKOV (NIKOLAI), *Vakhtangov, metteur en scène*, Moscova.
GOUHIER (HENRI), *l'Essence du théâtre*, Paris, 1943.
GOURFINKEL (NINA), *Théâtre russe contemporain*, Paris, 1931.
GOURFINKEL (NINA), *Constantin Stanislavski*, Paris, 1955.
GRIGORESCU (DAN), *Expresionismul*, Bucureşti, 1969.
GSELL (PAUL), *Le théâtre sovietique*, Paris, 1937.
GUERIERI (GERARDO), *Da Appia a Craig. La regia teatrale*, ediţia a II-a, Roma, 1947.

HERALD (H.), *Max Reinhardt*, Hamburg, 1953.
HEWITT (H.), *Play production. Theory and practice*, Chicago, 1952.
HOROWICZ (BRONISLAW), *Le Théâtre d'Opéra. Histoire, réalisations scéniques, possibilitées*, Paris, 1946.
HUYGHE (RENÉ), *Puterea imaginii* (trad.), Bucureşti, 1971.

IONESCO (EUGÈNE), *Notes et contrenotes*, Paris, 1962.
IONESCU (EUGEN), *Teatru* (trad.), vol. I–II, Bucureşti, 1968.
IUTKEVICI (SERGHEI), *Contrapunct regizoral* (trad.), Bucureşti, 1967.

JHERING (HERBERT), *Von Reinhardt bis Brecht*, vol. I–III, Berlin, 1961.
JONESC (M), *Theatre in the Round*, New-York, 1951.
JONES (ROBERT EDMOND), *The Dramatic Imagination*, New-York, 1946.
JOSEPH (STEPHEN), *Planning for new forms of theatre*, Londra, 1966.
JOSEPH (STEPHEN), *Scene painting and design*, Londra, 1967.
JOUVET (LOUIS), *Témoignages sur le théatre*, Paris, 1952.
JULLIEN (JEAN), *Le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, 1892.

KANDINSKY (WASSILY), *Über das Gestige in der Kunst*, München, 1912.
KINDERMANN (HEINZ), *Teatergeschichte Europas*, vol. I–VII, Salzburg, 1957–1965.
KOTT (JAN), *Shakespeare contemporanul nostru* (trad.), Bucureşti, 1969.
KRANICH (FRIEDRICH), *Bühnentechnik der Gegenwart*, Berlin, 1929.

LALOU (RENÉ), *Le théâtre en France depuis 1900*, Paris, 1951.
LEBLANC (G.), LOMONT (J.), *Traité d'aménagement des salles de spectacles*, Paris 1939, vol. II, *La scène*, Paris, 1950.
LECLERC (GUY), *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, 1965.
LESSING (GOTHOLD EPHRAIM), *Opere* (trad.), vol. I–II, Bucureşti, 1958.
LEYMARIE (JEAN), *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1963.
LEFÈVRE (JULIEN), *L'Electricité au théâtre*, Paris, 1895.

MARIANI (F.), *Storia della scenografia italiana*, Florenţa, 1930.
MARTINI (FRITZ), *Istoria literaturii germane* (trad.), Bucureşti, 1972.
MASSOFF (IOAN), *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I–IV, Bucureşti, 1961–1972.
MC. CANDLESS (STANLEY), *A Method of Lighting the Stage*, ediţia a IV-a, New-York, 1948.
MC. CANDLESS (STANLEY), *A Syllabus of Stage Lighting*, ediţia a XI-a, New-Haven, Connecticut.
MEYERHOLD (VSÉVOLOD), *Le théâtre théâtral*, Paris, 1963.
MILLER (GEORGE A.), *Langage et communication*, Paris, 1956.
MONTHERLANT (HENRY DE), *Notes sur mon théâtre*, Paris, 1950.
MOUSSINAC (LÉON), *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, 1931.
MOUSSINAC (LÉON), *Traité de la mise en scène*, Paris, 1948.
MOUSSINAC (LÉON), *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1957.
MOYNET (GEORGES), *La machinerie théâtrale. Trucs et décors*, Paris, 1893.
MOYNET (M. J.), *L'envers du théâtre. Machines et décoration*, Paris, 1874.

NADIN MIHAI, *Reintoarcerea la zero*, Iaşi, 1972.
NICOLL (ALLARDYCE), *The Development of the Theatre*, ediţia a V-a, New-York, 1957.
NOVERRE (JEAN-GEORGES), *Scrisori despre dans şi balete* (trad.), Bucureşti, 1967.

O'CASEY (SEAN), *Teatru* (trad.), Bucureşti, 1967.
OLMER (PIERRE), *Perspective pratique*, Paris, 1943.

PANDOLFI (VITO), *Regia e registi nel teatro moderno*, Roma, 1961.

PANDOLFI (VITO), *Istoria teatrului universal* (trad.), vol. I—IV, București, 1971.
PARKER (W. OREN), SMITH (HARVEY K.), *Scene design and stage lighting*, ediția a II-a, New-York, 1963.
PASCADI (ION), *Idealul și valoarea estetică*, București, 1966.
PEIL (V.), *Svet na sțene*, Moscova, 1966.
PERCY (CORRY), *Planning the stage*, Londra, 1961.
PETIT DE JULEVILLE (LOUIS), *Les Mystères*, vol. I—II, Paris, 1880.
PETRESCU (CAMIL), *Teze și antiteze*, București, 1936.
PETRESCU (CAMIL), *Opinii și atitudini*, București, 1962.
PETRESCU (CAMIL), *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1971.
PETRIȘOR (MARCEL), *Curente estetice contemporane*, București, 1972.
PIGNARRE (ROBERT), *Histoire du théâtre*, Paris, 1949.
PIRANDELLO (LUIGI), *Teatru* (trad.), București, 1967.
PISCATOR (ERWIN), *Teatrul politic* (trad.), București, 1966.
PITOËFF (GEORGES), *Notre théâtre*, Paris, 1949.
POLIERI (JACQUES), *Scénographie nouvelle*, Boulogne-sur-Seine, 1963.
POPA (VICTOR ION), *Scrieri despre teatru*, București, 1969.
POPESCU-NEVEANU (PAUL), GOLU (MIHAI I.), *Sensibilitatea*, București, 1970.
POPOV (ALEXEI), *Unitatea artistică a spectacolului*, (trad.), București, 1964.
POUGIN (ARTHUR), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885.
PRONKO (LÉONARD C.), *Théâtre d'avant-garde*, Paris, 1963.
PRUNER (FRANCISQUE), *Les luttes d'Antoine au Théâtre Libre*, Paris, 1964.

RALEA (MIHAI), *Prelegeri de estetică*, București, 1972.
READ (HERBERT), *Semnificația artei* (trad.), București, 1969.
READ (HERBERT), *Imagine și idee* (trad.), București, 1970.
READ (HERBERT), *Originile formei în artă* (trad.), București, 1971.
RÉAU (LOUIS), *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, Paris, 1930.
ROBICHEZ (JACQUES), *Le Symbolisme au théâtre, Lugné — Poe et les débuts de L'Oeuvre*, Paris, 1957
ROUCHÉ (JACQUES), *L'Art théâtral moderne*, Paris, 1924.

ROUSSOU (MATEI), *André Antoine*, Paris, 1954.
RUBIN (JOEL E.), WATSON (LELAND H.), *Theatrical Lighting Practice*, New-York, 1954.

SABBATTINI (NICOLA), *Pratique pour fabriquer Scènes et Machines de Théâtre* (trad.), Neuchâtel, 1942.
SADOVEANU (ION MARIN), *Drama și teatrul religios în evul mediu*, București, 1972.
SAINT-URSANNE (R.), *Petit guide pratique de l'art du théâtre*, Paris, 1925.
SELDEN (SAMUEL), SELLMAN (HUNTON D.) *Stage Scenery and Lighting*, ediția a III-a, New-York, 1959.
SHAKESPEARE (WILLIAM), *Opere*, vol. I—XI, București, 1955—1963.
SILVESTRU (VALENTIN), *Personajul în teatru*, București, 1966.
SILVESTRU (VALENTIN), *Spectacole în cerneală*, București, 1972.
SIMONSON (LEE), *The Stage is set*, New York, 1932.
SIMONSON (LEE), *The Art of Scenic Design*, New York, 1950.
SOFOCLE, *Teatru* (trad.), vol. I—II, București, 1965.
SONREL (PIERRE), *Traité de scénographie*, Paris, 1944.
SOURIAU (ÉTIENNE), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.
SOUTHERN (RICHARD), *The medieval theatre in the round*, Londra, 1957.
STANISLAVSKI (K. S.), *Viața mea în artă* (trad.), ediția a III-a revăzută, București, 1958.
STERN (ERNST), HERALD (HEINZ), *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin, 1919.
STRINDBERG (AUGUST), *Teatru* (trad.), București, 1973.
SUETONIUS (TRANQUILLUS C.), *Viețile celor doisprezece cezari*, (trad.) București, 1958.

TAIROFF (ALEX.), *Das entfesselte Theater*, Potstdam, 1927.
TOPORKOV (V.), *Stanislavski la repetiție* (trad.), București, 1951.

UNRUH (WALTER), *A. B. C. Der Theatertechnik*, Berlin, 1959.
UNRUH (WALTER), *Hilfsbuch des Bühnentechnik*, Berlin, 1949.

VALÉRY (PAUL), *Pièces sur l'art*, Paris, 1934.
VALOGNE (CHATERINE), Gordon Craig, Paris, 1953.
VAN TIEGHEM(PHILIPPE), *Technique du Théâtre*, Paris, 1969.

VASARI (GIORGIO), *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, (trad.) vol. I—II, București, 1962.
VEINSTEIN (ANDRÉ), *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955.
VEINSTEIN (ANDRÉ), *Du Théâtre Libre au théâtre Louis Jouvet (1887—1934)*, Paris, 1955.
VIANU (TUDOR), *Arta și frumosul*, București, 1931.
VIANU (TUDOR), *Arta actorului*, București, 1932.
VIANU (TUDOR), *Estetica*, București, 1968.
VILAR (JEAN), *Tradiția teatrală* (trad.), București, 1968.
VILLIERS (ANDRÉ), *Le théâtre en ronde*, Paris, 1958.
VINCI (LÉONARD DE), *Traité de la Peinture* (trad.), Paris, 1919.
VOLKOV (NIKOLAI), *Meyerhold*, Moscova-Leningrad, 1929.

WAGNER (FERNANDO), *Técnica teatral*, Barcelona, 1959.
WINDS (ADOLF), *Geschichte der Regie*, Stuttgart, 1925.
WERNER (E.), *Theatergebaüde*, vol. I—II, Berlin, 1954.
WILLIAMS (ROLLO GILLEPSIE), *The Tehnique of Stage Lighting*, Londra, 1952.

WOLF (FRIEDRICH), *Aufsätze über Theater*, Berlin, 1957.

ZAMFIRESCU (ION), *Istoria universală a teatrului*, vol. I—III, București, 1958—1968.
ZAMFIRESCU (GEORGE MIHAIL), *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1938.

* * * *Dicționar de estetică generală*, București, 1972.
* * * *Encyclopédie du théâtre contemporain*, vol. I—II, dirigée par Gilles Quéant, Paris, 1957—1959.
* * * *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Paris, 1965.
* * * *L'architecture d'aujourd'hui* nr. 7, oct. 1933; nr. 9, sept. 1938; nr. 23 mai 1949; nr. 152, oct.-noiembr. 1970.
* * * *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, présenté par René Hainaux et Yves-Bonnat, Paris-Bruxelles 1955.
* * * *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, présenté par René Hainaux et Yves-Bonnat, Paris-Bruxelles, 1964.
* * * *Le lieu théâtral dans la société moderne, études réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot*, Paris, 1963.
* * * *Le théâtre moderne*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, 1958.
* * * *Réalisme et poésie au théâtre, études réunies et présentées par Jean Jacquot*, Paris, 1960.
* * * *Rejissiorskoie iskusstvo segodnia*, Moscova, 1962.
* * * *Revista „Teatrul"*, 1956—1972.
* * * *Scenografia românească*, București, 1965.
* * * *Teatralnaia enciclopedia*, vol. I—V, Moscova, 1961—1967.
* * * *Théâtre (Témoignages. Essais. Etudes)*, Paris, 1945.
* * * *Welttheater*, Braunschweig, 1962.

LUMIÈRE ET COULEUR DANS LE SPECTACLE

RÉSUMÉ

L'ouvrage se propose d'analyser la contribution créatrice de la lumière et de ses dissociations — les couleurs — dans la réalisation et la transmission des images des spectacle, en général, et des images théâtrales, en particulier.

La place, le rôle et le mode d'intégration active, fonctionnelle, de la lumière dans la synthèse du fait scénique, les particularités avec lesquelles la lumière participe à l'unité rationnelle-émotionnelle du phénomène théâtral, les conditions de la viabilité de son potentiel artistique, dans le temps et dans l'espace ainsi que les zones d'interférences de la lumière du spectacle avec d'autres domaines de la vie artistique sont largement discutées dans le chapitre d'introduction de l'ouvrage.

Partant du fait que la lumière exerce une large action de nature sympathique, l'auteur expose dans le chapitre „La lumière — stimulus majeur de la sensibilité humaine" une série d'arguments — extraits de la littérature, des mythes, des contes populaires, des fêtes rituelles etc.—pour démontrer que, depuis toujours, les effets lumineux et la couleur ont joué un rôle important dans la vie spirituelle de l'humanité.

„La vie de la lumière de spectacle" est un rapide examen du processus d'intégration créatrice de la lumière dans l'art de la scène, depuis les premières manifestations de théâtre organisé et jusqu'aux représentations théâtrales de la fin du siècle dernier. Se fondant sur des documents historiques et des recherches personnelles, l'auteur signale la contribution artistique de la lumière dans les spectacles antiques, dans les représentations médiévales et dans le théâtre de la Renaissance. L'évolution des moyens d'éclairage de la scène est rapportée aux nécessités objectives dictées par le développement du phénomène théâtral, expliquant en quelle mesure l'adoption des différentes sources de lumière artificielle a influencé l'apparition de nouveaux moyens d'expression artistique de la lumière de scène.

Grâce à sa participation extrêmement souple et dynamique au spectacle moderne, la lumière hiérarchise les valeurs optiques de l'image théâtrale, par établissement de relations complexes, variables dans le temps et l'espace, avec les différentes composantes du fait scénique. Tous ces rapports entre la lumière, d'une part, et les facteurs matériels et spirituels qui concourent à la réalisation de l'acte théâtral, d'autre part, sont étudiés en détail, dans le chapitre: „La condition esthétique de la lumière et de la couleur dans le spectacle moderne". La fonction plastique et dramatique de la lumière et de la couleur est suivie dans la succession des événements historiques, l'argumentation théorique étant étayée d'exemples empruntés aux réalisations de quelques hommes de théâtre connus (Appia, Antoine, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Reinhardt, Brook, Ciulei etc.) ou aux principales manifestations de certains courants artistiques de notre siècle (le naturalisme, le réalisme, le symbolisme, l'expressionnisme, le futurisme, le constructivisme etc.).

Dans le chapitre „Son et lumière", après un court historique de ce genre de représentation et de son aire de diffusion, on indique les principales caractéristiques de ces synthèses audio-visuelles et on y cite les spectacles ayant eu lieu en Roumanie au cours de ces dernières années.

L'ouvrage s'achève par une courte analyse du stade actuel de la technique d'éclairage de la scène et des perspectives d'avenir dans ce domaine de la vie théâtrale (le chapitre „Réalité et anticipation").

STAGE LIGHTING AND COLOUR

SUMMARY

This work intends to study the creative contribution of lighting, and its complement-colour-in obtaining and transmitting a show, generally, and drama, especially.

The place, role and mode of active, functional integration of lighting in scenic action, the particular elements by which lighting enters the rational emotional unity of dramatic phenomena, the conditions of its potential artistic viability, in time and space, as well as the interference zones with other artistic domains are discussed extensively in the introductory chapter.

Using as a starting point the idea that light has an important simpathetic action, the chapter „Light- a major stimulus of human sensitivity" — brings about a series of arguments from literature, myths, folk tales, rites, etc. — to demonstrate that always lighting effects, as well as colour, had an important role in the spiritual life of humankind.

„Light's life in a show" studies the process of the creative integration of lighting in stage arts, beginning with the first organized theatrical manifestations and going on to the end of the XIXth century. Documents and personal research underline the lighting's function in antic theatre, in mediaeval and Renaissance shows. The evolution of stage lighting implements is compared to the objective needs of theatre development, thus leading to an explanation of different artificial light sources, connected to different modes of artistic expression in stage lighting.

As a very supple and dynamic means in modern stage art, lighting creates an optical scale of values for the theatrical image, establishing complex and variable relationships, in time and space, with different components of scenic fact. All these relationships of lighting on one side and the material and spiritual factors that give life to the theatrical fact, on the other side, are studied in detail, in the chapter „Aesthetic condition and significance of stage lighting in modern art".

The dramatic and plastic function of light and colour is studied through theater history, theoretical arguments being assisted by examples of famous directors like (Appia, Antoine, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Reinhardt, Brook, Ciulei etc.) or some important manifestations of XXth century artistic currents (naturalism, realism, symbolism, expressionism, futurism, constructivism etc.).

In the chapter „Sound and light" after a short hystory of this kind of show and its development area, the main tendencies of such audiovisual syntheses are esposed, with references, to Romanian recent events of the kind.

The work is concluded with a short analysis of the present state of stage lighting and of the future perspectives in this field of show-art (chapter „Reality and future").